HAL
open science

La crise argentine de 2001 et ses conséquences : un regard à travers la littérature et le cinéma argentin des années 2000

Adrian Ponze

To cite this version:

Adrian Ponze. La crise argentine de 2001 et ses conséquences : un regard à travers la littérature et le cinéma argentin des années 2000. Littératures. Université Paris-Est, 2017. Français. NNT : 2017PESC0080 . tel-01937329

HAL Id: tel-01937329

https://theses.hal.science/tel-01937329

Submitted on 28 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris – Est – Créteil
Faculté de Lettres, Langues et Sciences Humaines
Ecole doctorale : Cultures et Sociétés
Laboratoire : Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman (IMAGER) – EA 3958
Groupe de travail : Centre de Recherche Européen d'Etudes Romanes (CREER)

Type de doctorat: doctorat nouveau régime

Thèse en vue de l'obtention du doctorat en Langues, Littératures et Civilisations étrangères (études hispaniques)

Adrián PONZE

La crisis argentina de 2001 y sus efectos: una mirada a través de la literatura y el cine argentino de los años 2000.

La crise argentine de 2001 et ses conséquences : Un regard à travers la littérature et le cinéma argentin des années 2000.

Thèse dirigée par:
Dra. María Graciela VILLANUEVA

Lieu et date de soutenance: Créteil, 06/03/2017

Membres du jury:

- Mme. María Graciela Villanueva – Docteur en Études Hispaniques, Professeur des Universités à l'Université de Paris-Est-Créteil, directrice de la thèse.

- Mme. María Mercedes Di Virgilio – Docteur en Sciences Sociales, chercheur à l'Universidad de Buenos Aires et au CONICET, rapporteur

- M. Néstor Ponce – Docteur en Littérature et Civilisation Hispano-Américaine, Professeur des Universités à l'Université Rennes 2

- M. Sergio Delgado – Docteur en Études Ibériques, Maître de Conférences à l'Université de Paris-Est-Créteil

- M. Enrique Fernández Domingo – Docteur en Histoire, Professeur des Universités à l'Université de Paris 8, rapporteur

La crise argentine de 2001 et ses conséquences : Un regard à travers la littérature et le cinéma argentin des années 2000.

Mots-clés

Littérature – Cinéma – Argentine – Exclu(e)s – Genre – Immigration

Résumé

Ce travail est le résultat d'une recherche pluridisciplinaire basée sur l'hypothèse suivante : il existe une certaine porosité entre récits fictionnels et productions scientifiques en sciences sociales.

A partir d'un cadre théorique et méthodologique qui comprend la sociologie de la culture et la théorie littéraire et cinématographique, nous avons fait l'analyse critique d'un corpus de textes de fiction relevant de la NNA (Nouvelle Narration Argentine) et de films relevant du NCA (Nouveau Cinéma Argentin), c'est-à-dire des deux principaux courants artistiques auxquels une nouvelle génération d'auteurs, émergée en Argentine au début du XXIe siècle, a donné forme.

Le corpus, d'une quinzaine de romans et d'autant de films, a été constitué selon un critère qui caractérise les œuvres choisies : la description de la crise en général et la présence spécifique d'exclus économiques, en particulier les migrants (le départ d'Argentins et l'arrivée d'étrangers), les *villas miseria* et leurs habitants, ainsi que la présence de membres de la diversité sexuelle.

Nos recherches se sont orientées, d'une part, vers les transformations observées dans les champs littéraire et cinématographique, notamment vers les changements touchant aux modes de production et de distribution des œuvres, et, d'autre part, vers la manière dont sont représentés, dans les médias et les œuvres artistiques, les secteurs de la société traditionnellement exclus.

L'observation de ces changements et modes de représentation à travers des récits fictionnels permet de confirmer l'hypothèse de départ, dans la mesure où certains romans et films ont une valeur documentaire pour la recherche en sciences sociales, notamment dans des disciplines telles que l'histoire ou la sociologie.

The Argentine crisis of 2001 and its consequences, as seen through Argentine literature and cinema of the 2000s.

Key words

Literature – cinema – Argentina - Social exclusion – Gender – Immigration

Abstract

This work is the result of multidisciplinary research in which, using the theoretical and methodological framework of literary and film theory, and the sociology of culture, we have demonstrated that the boundaries between fiction and social science writing are porous. A corpus of fifteen fictional texts identified with the New Argentina Narrative (NAN) movement, and fifteen films made by the New Argentine Cinema (NAC) was analysed. New Argentina Narrative and NAC represent the production of a new generation of Argentine writers and filmmakers between 2000 and 2010. These works included the following topics: migrations from Argentina and immigration, poverty (the *villas miseria* inhabitants), and gender and sexual diversity in Argentina. The objectives of this study are to evaluate the transformations of Argentine society and how these were represented by a new generation of Argentine writers and filmmakers. Additionally, we have studied the influence of the socio-economic context on artistic expression. Thus, we have analysed not only the aesthetic dimension, but also the modes of production and distribution of Argentina literature and cinema, encompassing the processes of creation, editing and distribution. The observation of these processes through novels and films has allowed us to conclude that some literary and film fiction may have a documentary or testimonial value for research in social science disciplines such as history and sociology.

Índice

Mots-clés 3

Résumé 3

Key words 4

Abstract 4

Agradecimientos 11

Introducción 13

Problemática 15

La crisis económica de 2001. Sus consecuencias. 16

Las temáticas destacadas durante los 2000. 18

Las expresiones artísticas y las ciencias sociales 22

Marco metodológico y conceptual 24

Constitución del corpus 28

Criterios generales 28

Criterios de selección de las obras narrativas 30

Criterios de selección de las obras cinematográficas 31

Plan de trabajo 32

Capítulo 1 33

La crisis económica de 2001. Antecedentes y consecuencias. 33

1.1 Los años 2000 en América Latina y en Argentina. 39

América Latina: fin de un ciclo, comienzo de una nueva era 39

Argentina: los cinco presidentes y las cuatro caras de la moneda 42

Contexto histórico y social en la Argentina de los años 2000 44

1.2 La crisis: cambios estructurales en los modos de producción y distribución de la literatura y el cine. 46

La influencia del mercado 46

Reestructuración I: El campo literario 49

Reestructuración II: El campo cinematográfico 60

1.3 La representación de la crisis 73

Intemperie, descomposición, desintegración 81

Migraciones 92

Los *countries* como representación de un fenómeno social 100

Compendio primero 110

Capítulo 2 113

Las temáticas que se destacaron durante el período 2001-2010. 113

2.1 La representación de la degradación social: las migraciones como epítome de la crisis 121

Estudios de caso 127

El curandero del amor: Postales de la República del Once 127

Un día de suerte: el gringo que llevamos dentro 133

Bolivia: la xenofobia donde menos se la espera 143

2.2 La representación de los sectores marginados I: Los villeros. 155

Los *countries* y las villas: los extremos de una sociedad 159

La cumbia: el pasaporte hacia el reconocimiento 162

Estudios de caso 170

Villa: fuera de todo 171

Oscura monótona sangre: Edén o infierno 179

2.3 La representación de los sectores marginados II: Las "minorías" sexuales 193

Antecedentes de la problematización de la identidad de género en Argentina y en el mundo Occidental 199

La televisión y la sociedad 204

El debate en Francia. Del "*Mariage pour tous*" a la "*Manif pour tous*" 209

Dos formas de representar el mundo *queer* 212

El lenguaje. Algunos comentarios: 221

La representación y el coqueteo con lo soez 221

Macho, viril, valiente. Marica, afeminado, cobarde 226

Estudios de caso 228

XXY: el género en disputa 229

Dame pelota: la representación de la villa y de las diversidades sexuales 236

La virgen Cabeza: miradas diversas 244

Compendio segundo 259

Capítulo 3 263

Las expresiones artísticas y las ciencias sociales. 263

3.1 La porosidad entre texto de ficción literaria y cinematográfica y documento de investigación en ciencias sociales 271

El peso del presente 283

El peso del entorno 287

Estudios de caso 288

El año del desierto 288

La sangre brota 293

3.2 Cuestiones teóricas y conceptuales: Debate en torno al rol de las expresiones artísticas en el seno de las ciencias sociales. 309

¿Sociología de la cultura o sociología cultural? 313

¿Bueno o malo? ¿Alto o bajo? Una opción a las dicotomías 319

Algunas precisiones conceptuales 322

3.3 La obra literaria y cinematográfica como testimonio de la realidad de una sociedad. . 331

La sacralización de la ciencia como obstáculo 334

Del neoindigenismo a la inclusión de los marginados por la NNA y el NCA 345

La verdad de la ficción 355

Compendio tercero 365

Conclusión 369
Sobre la organización de nuestro trabajo 372
Los efectos de la crisis socioeconómica 373
La expresión de una “realidad social” 377
Sobre los conceptos clave para este trabajo 380
¿Crisis en el paradigma occidental? 383
Bibliografía 389
Bibliografía general 389
Referencias literarias 405
Sobre la crisis económica 405
Sobre los excluidos económicos 405
Sobre los excluidos sexuales 405
Referencias cinematográficas 407
Sobre la crisis económica 407
Sobre los excluidos económicos 407
Sobre los excluidos sexuales 408
Referencias de los epígrafes 409
Notas de prensa por autor 411
Notas de prensa por temática 412
Sitios web consultados 414
Índice onomástico de escritores y cineastas. 415
Índice onomástico de los autores de las referencias bibliográficas 417
Anexos 419
Entrevistas 419
A Gabriela Cabezón Cámara 419
A Hernán Ronsino 424

A Pablo Fendrik 427

A Sandra Gugliotta 431

Cuadros 437

Agradecimientos

Querría expresar mi agradecimiento a todas las personas que, con su apoyo, sugerencias y contribuciones, hicieron posible que el desafío al que decidí enfrentarme hacia finales del año 2012 llegase a buen término. Me gustaría agradecer, en particular:

A la profesora Perla Petrich quien me ayudó a definir mi proyecto de tesis cuando aún era un simple bosquejo.

A mi directora, Dra. Graciela Villanueva, por el apoyo que le brindó a mi proyecto, la acogida que me propició en el seno del laboratorio CREER / IMAGER y su inagotable fuente de energía para permitir una dinámica constante en la producción del equipo de investigación y la frecuencia de sus encuentros.

A los autores y directores de las obras que componen el corpus y que me dedicaron parte de su tiempo para consultas o para brindarme una entrevista; en especial a Pedro Mairal por haberme ofrecido uno de sus ejemplares de *El año del desierto* cuando yo no lograba encontrar ninguno en las librerías, a la editorial Sigueleyendo que me facilitó un ejemplar electrónico de la selección de tres cuentos titulado *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, y a Hernán Ronsino por sus sugerencias en torno a la relación entre historia y literatura.

Al equipo CREER / IMAGER por su rigor académico y dinámica de trabajo que han permitido que este trabajo avance regularmente, en particular a mis compañeros doctorandos Fanny Dumoulin, Anne García, Laura Gentilezza, Apolline Pardillos y Ricardo Torre.

A mis colegas del departamento de lenguas y civilización de las *Grandes éco*les Supélec y ESSEC, en particular sus coordinadores, Claude Mezin y Estela Belloni, por haber permitido acomodar mis horarios a fin de satisfacer tanto mis obligaciones profesionales como académicas.

A los amigos que se volvieron circunstancialmente correctores de francés: Benoît Deniau y Fabrizio Giacalone; y de inglés: Agustín Rius.

A los que me brindaron apoyo logístico a distancia para conseguir material en Argentina: mi hermano, Néstor, y Graciela Schwartz; y a quienes me ayudaron desde Francia cuando estaba radicado de vuelta en Argentina: Ricardo Torre y Anne García por realizar los trámites necesarios en el momento de la entrega final de la tesis.

A la Región *d'Ile–de–France* que, por intermedio del *Conseil Général*, me otorgó en octubre de 2013 *l'Aide à la Mobilité Internationale des jeunes chercheurs*, una ayuda económica destinada a financiar los desplazamientos internacionales necesarios para el avance del proyecto de investigación y la participación en eventos académicos.

A la sede Trelew de la facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco cuyos miembros me acogieron con los brazos abiertos cuando, en medio de la redacción de este trabajo, decidí instalarme en la Argentina. En especial al Dr. Martín Kohan cuyo apoyo facilitó mi llegada a las tierras australes.

Al Dr. Sebastián Sayago por su generosidad y sus recomendaciones de lecturas alrededor de la inmigración en la ciudad chubutense de Comodoro Rivadavia proveniente de los países limítrofes.

Al escritor y colega –y sobre todo, amigo– Hernán Bergara quien a través de sus lecturas y recomendaciones contribuyó al enriquecimiento del presente trabajo.

Al profesor David Buxton, por sus consejos siempre atinados, y a tantos otros que me ayudaron de alguna manera para que este proyecto llegase a realizarse.

A los alumnos que me han aportado ideas a través de sus intervenciones originales. En especial a Diego Torres por sus comentarios sobre el componente colonizante del término gay dentro del universo homosexual, más particularmente en el de las *locas* descripto por Pedro Lemebel en la novela *Loco afán*.

Por último, mi gratitud va dirigida a mi familia: mi esposa, Pía Rius, y nuestras dos hijas, Faustina y Oriana, por su inmensa paciencia y apoyo. Es a ellas a quienes dedico, especialmente, el presente trabajo.

Introducción

> *Todo esto sería posible, querido lector, en el caso de que nuestro relato fuera llevado al cine. Pero sólo estamos haciendo literatura, y hace ya algunos segundos que terminaron los diez minutos establecidos para la narración.*
>
> Hernán Arias, "Diez minutos"[1]

Durante el último lustro de los años 1990, a medida que se acercaba el fin de siglo, temores infundados como el avance inexorable hacia el fin del mundo y otros más verosímiles como el problema informático del año 2000 contrastaban con la curiosidad y el clima festivo que generaba la posibilidad de asistir a un momento clave en la historia de la humanidad; como si el comienzo del tercer milenio fuera comparable al inicio de la era cristiana.

En Argentina, a pesar de haber atravesado el año 2000 sin que el Apocalipsis hubiera llegado, el miedo de asistir al fin de un ciclo económico –la hipótesis menos grave– o al del entierro de un modelo social que llevaba más de 50 años –el peor de los escenarios– era más palpable: dos años seguidos de recesión sumados a una muy alta tasa de desempleo habían sumido a la sociedad en el pesimismo y la absoluta falta de esperanza respecto del futuro. En medio de semejante clima de incertidumbre el pueblo sobrevivía como podía; cada vez con menos dinero, lo hacía a fuerza de ingenio.

Actores y testigos privilegiados de ese momento histórico, los escritores y cineastas argentinos buscaron en un primer momento adaptarse a las circunstancias y en un segundo paso representar el fenómeno que los rodeaba; los de la vieja escuela lo hicieron con el lenguaje que habían usado hasta entonces, los que empezaban a hacerse un lugar dentro de estos campos de expresión intentaron

[1] Cuento publicado en la antología de cuentos *La joven guardia. Nueva literatura argentina* (Verticales de bolsillo, Barcelona, 2009, pp. 83-92).

innovar –como vemos el término no es propiedad exclusiva de los ingenieros– para diferenciarse de sus colegas de la generación anterior. Esta primera impresión nos ha llevado a preguntarnos cómo y en qué medida se estableció ese quiebre entre las dos generaciones. Estas preguntas, fundamentales, nos ayudarán a abordar nuestro objeto de estudio: el campo literario y cinematográfico argentino de los años 2000, y nos guiarán a lo largo de toda nuestra investigación.

El resultado de la experiencia sigue despertando admiración más allá de las fronteras del país. La nueva generación de autores ha provocado el interés en muchos lugares del mundo: sus libros fueron traducidos a varios idiomas, grandes eventos internacionales como la feria del libro de París de 2014 han cedido un gran espacio a la creación argentina, proyectos de editoriales alternativas que, como la pionera argentina “Eloísa Cartonera”, han visto la luz en diferentes países tanto en América Latina como fuera de ella. Los más prestigiosos festivales de cine acogen todos los años alguna producción nacional. Por otro lado, tanto las producciones editoriales como la cinematografía vernácula se han multiplicado desde aquellos comienzos del siglo XXI.

Son principalmente estos fenómenos los que nos han impulsado a emprender este trabajo de investigación. Han sido en definitiva ellos los que, subrayando este cambio social y cultural mayor en la Argentina del siglo veintiuno, nos han llevado a plantearnos los interrogantes que organizan nuestra reflexión.

Problemática

> *Ahora, en esta época pacífica, tenemos asaltos de bancos, robos de millones, tenemos bombas, incendios, y todo eso dura lo que dura la lectura del diario de la tarde o del diario de la mañana.*
>
> Jorge Luis Borges, *El tango: cuatro conferencias.*

Interrogarse sobre cómo se estableció el cambio generacional en la literatura y el cine argentinos de comienzos del siglo XXI implica otros cuestionamientos adyacentes, aunque no menos importantes. El primer grupo de interrogantes que se nos fueron presentando están relacionados, principalmente, con los cambios económicos y políticos que pudieran haber influido en los modos de producción de ambas formas de expresión; otro grupo de preguntas tiene que ver con la temática predominante en las obras y la forma de representarla. Por último, un cuestionamiento general no menos importante orienta el análisis de estos soportes, más allá del estudio de una sociología de la cultura para las ciencias sociales. Estas preguntas clave nos orientarán en el acercamiento a nuestro objeto de estudio y durante todo el desarrollo de este trabajo.

La problemática girará, entonces, en torno a los cambios experimentados en el campo de la producción cultural argentina durante los años 2000 como consecuencia, principalmente, de la concentración del mercado editorial en manos de empresas multinacionales durante los años 1990 y de la promulgación de la ley de cine, en 1995. De esta manera enfocaremos nuestro análisis en las transformaciones observadas en la literatura y el cine durante ese período: por un lado, los cambios en los modos de producción y distribución de ambos campos de la cultura; por el otro, el acceso a roles protagónicos –tanto en las expresiones artísticas como en la sociedad– de sectores de la sociedad históricamente relegados a un segundo plano: las villas miseria y sus habitantes ("los villeros"), y las minorías sexuales (personas cuya identidad de género y prácticas sexuales discuten la hegemonía de las normas heterosexuales).

El estudio de estas dos expresiones artísticas en sus modos de producción y contenidos nos permitirá, además, explorar la porosidad existente entre el material de ficción y el documento científico, fundamentalmente en el área de las ciencias sociales. Evaluaremos así las posibilidades que tiene una obra de ficción de volverse una fuente para la historia o la sociología. Para entender la realidad del período recurriremos a obras que abordan cuestiones como la degradación social, los excluidos y los problemas de los migrantes, es decir cuestiones relacionadas estrechamente con la crisis socioeconómica que estalló en Argentina, en diciembre de 2001.

Esta tesis se va a estructurar en torno a tres ejes que constituirán a su vez cada capítulo. Los ejes que proponemos son los siguientes.

La crisis económica de 2001. Sus consecuencias.

Los primeros años de este siglo fueron escenario de grandes cambios a nivel social y cultural. Cambios sociodemográficos no sólo por el éxodo de aquellos argentinos que, desesperanzados pero no quebrados, buscaban mayores oportunidades en el extranjero, sino también por la inmigración proveniente de diversos países latinoamericanos, no solamente los limítrofes, que otorgó una nueva fisonomía –inclusive oral, a nivel de lenguaje y entonación– a las ciudades. Estos cambios culturales permitieron, por ejemplo, brindar un espacio en el seno de la sociedad a sectores históricamente relegados a un plano marginal. En nuestra investigación trataremos de dar cuenta de estos aspectos –fecundos para la sociología– y también de la dinámica desarrollada alrededor de estos temas en el campo de la narrativa y del cine de ficción argentino.

El primero de los ejes que vamos a desarrollar en nuestra investigación abordará entonces la cuestión de la crisis económico–social que sufrieron tanto Argentina como Latinoamérica en el contexto histórico que enmarcó el cambio de milenio, los cambios estructurales en el universo de la literatura y el cine, y la manera en que la crisis y sus consecuencias fueron representadas por estas artes.

La mayoría de los gobiernos de América Latina llevaron adelante durante los años 1990 una política neoliberal que tuvo un impacto importante en varios niveles de la sociedad. Se trató de una multiplicidad de medidas tendientes a estabilizar los niveles macroeconómicos e insertar la región en el proceso de globalización profundizado a partir de la caída del muro de Berlín y, más ampliamente, del Bloque soviético.

En este contexto económico y social tanto la literatura como el cine experimentaron importantes cambios estructurales que desencadenaron a principios de los 2000 ciertas modificaciones en el funcionamiento de sus respectivos campos. En el caso de la literatura, como hemos señalado antes, la fuerte concentración del mercado editorial que limitaba la diversidad de autores y de temáticas fomentó la aparición de nuevos espacios alternativos de creación y distribución que no sólo permitieron el surgimiento de nuevos escritores sino que también alentaron a una mayor audacia en la temática y las formas narrativas. El cambio en el cine fue inverso al que tuvo lugar en el campo literario, puesto que llegó de la mano de las instituciones y no de los movimientos alternativos. El área audiovisual consiguió un mayor desarrollo a través de la adopción de la ley de cine que, a partir de mediados de los años 1990, permitió aumentar significativamente el presupuesto del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Analizaremos entonces cómo cada uno de estos procesos influyó en la renovación de los dos sectores.

Hemos constatado que ambas expresiones fueron muy receptivas de lo que acontecía a su alrededor. Varias películas del período que va desde 2000 hasta 2010 abordaron temáticas relacionadas con la crisis, algunas muy representativas y ya tratadas en otras épocas (por ejemplo las migraciones); otras igualmente importantes pero que no habían sido representadas de la manera recurrente y particular con que lo han hecho los artistas de este nuevo siglo, sobre todo las relacionadas a aquellos sectores excluidos de la sociedad argentina, por ejemplo los villeros y los grupos cuya sexualidad disiente con la canonizada por las normas de la heterosexualidad.

Las temáticas destacadas durante los 2000.

En el segundo eje vamos a analizar la percepción que tuvieron la literatura y el cine de los fenómenos socioeconómicos que se vivieron en Argentina durante los años 2000. Con tal objetivo haremos un relevamiento de las temáticas en torno a la crisis que se destacaron en ambas expresiones artísticas durante nuestro período de estudio. Creemos que los temas fundamentales pueden agruparse en tres conjuntos: a) los que tienen que ver con los fenómenos migratorios, b) los que tienen que ver con el espacio y con los habitantes de las villas miseria y c) los que tienen que ver con los individuos cuya sexualidad y/o identidad de género discrepa con la heterosexualidad hegemónica.

Degradación social y migraciones

Esta primera parte nos va a llevar a investigar sobre dos temas interrelacionados que fueron abordados con frecuencia tanto en la literatura como en el cine de los años 2000: la degradación social, desde una perspectiva general, y la emigración y la inmigración en la Argentina, como consecuencia de la precarización de la sociedad.

La degradación social fue representada de distintas maneras: a través de la descomposición material, la regresión histórica, lanzamientos empresariales absurdos. En su gran mayoría, la trama de estas historias se acompaña de escenas que reflejan, por fuera a manera de contextualización, los eventos a los que se enfrentaba la sociedad –contemporáneos al tiempo narrativo–. Las migraciones, tratadas de manera central o adyacente, constituyen a nuestro entender un tópico capaz de expresar por sí sólo buena parte de la precariedad y miserias latentes en la sociedad de aquellos años.

Sobre la cuestión de la emigración, observaremos cuáles fueron los sectores sociales que se eligieron principalmente para representar al argentino que buscaba escapar de la crisis y cuál fue el perfil individual de los personajes: clase social, nivel educativo. Nos interesa analizar lo que la mencionada elección representa ideológicamente: preguntarnos, por ejemplo qué peso tiene el emigrante argentino,

blanco, cuyos antepasados fueron europeos y cuyo viaje parece ser entonces un regreso a los orígenes.

También tendremos en cuenta la presencia en Argentina de una inmigración desde otros países latinoamericanos. Además de analizar las topologías de clase y nivel de educación, veremos cómo se aborda el fenómeno desde el punto de vista socio–laboral. Intentaremos dilucidar la razón que llevó a los escritores y directores cinematográficos a elegir un sector de los inmigrantes y no otro y su correspondencia con la opinión "pública" formada y difundida desde los medios de comunicación masivos.

Tanto en la literatura como en el cine nos encontramos muchas veces ante relatos individuales, historias de vida, aunque tratados en forma específica según una u otra expresión artística. La narrativa los aborda a veces en forma autobiográfica; en otros casos se trata de tramas construidas alrededor de hechos o experiencias que podemos suponer que fueron vividos por los autores, aunque el trabajo de ficcionalización los disimule. El cine, por su lado, se apoya en un aspecto de la biografía de una tercera persona, un hecho o un evento que podría parecer anodino si no tuviese una carga ideológica subyacente.

Una indagación sobre los recursos utilizados por los autores y cineastas durante la realización de las obras va a completar la investigación del capítulo dedicado a este tema.

Las villas y sus habitantes

En la segunda y tercera parte del presente eje vamos a abordar la cuestión de los excluidos de la sociedad, en particular dos sectores que desde el principio del siglo veintiuno han comenzado a encontrar ciertas vías de inclusión: estamos hablando de los villeros y de las diversidades sexuales agrupadas bajo la sigla LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero e Intersexuales), según el nombre de la asociación internacional que las representa. Nuestro estudio se interesará, entonces, en la representación de estos sectores marginados, la novedad

de su tratamiento y el aumento del número de obras que incluyen a estos grupos sociales dentro del campo literario y cinematográfico.

Los villeros, habitantes de los asentamientos de viviendas precarias de las grandes urbes, fueron históricamente excluidos –principalmente, del espacio social y cultural y los servicios urbanos–. Sólo a finales de los años 1990, especialmente gracias a los medios audiovisuales, puede observarse una proyección hacia afuera de la imagen de la villa y los villeros, fuera de su propio espacio segmentado. Este fenómeno nos permite formular algunas preguntas: ¿Los cambios observados obedecen a un proceso de integración en curso? ¿Nos encontramos ante un avance de la cultura popular sobre la urbana? En este sentido, nos parece que el proceso de avance de la cumbia hacia los sectores medios urbanos –sectores más identificados con el rock durante las tres últimas décadas del siglo veinte– constituye un fenómeno que, a nuestro juicio, también merece ser estudiado.

Podemos preguntarnos si se trata de una nueva relación de fuerzas entre la cultura autóctona y la cultura eurocentrista. Pablo Semán (2012), en un artículo provocador sobre la cumbia villera, sugiere que un análisis detallado de esta expresión cultural puede llevarnos a cuestionar cierto etnocentrismo de las ciencias sociales. Una reflexión sobre la dicotomía sarmientina civilización–barbarie a partir de las propuestas de Ezequiel Martínez Estrada, Rodolfo Kusch y Maristella Svampa nos ayudará a tratar estas cuestiones.

La representación del universo *queer*

En el caso de las sexualidades diferentes a la heteronormativa, a finales de los años 1990 constatamos un incremento de la temática *queer*[2] en la producción de ficción literaria. Su inicio puede situarse en el momento de la publicación de la novela *Un año sin amor. Diario del Sida* (Pablo Pérez, 1998). Cabría señalar, además, la importancia de la novela corta *La prueba* (César Aira, 1992), adaptada al

[2] La traducción al castellano del vocablo inglés *queer* significa « marica », en referencia a un hombre cuyos hábitos y comportamientos se salen del marco heteronormativo. Los estudios de género han resignificado el concepto al incluir a todas las sexualidades e identidades de género que contestan el modelo binario varón-mujer.

cine diez años más tarde bajo el título *Tan de repente* (Diego Lerman), como expresiones de un resurgimiento de la problemática homosexual dentro de la literatura. Daremos cuenta, más adelante, de los precedentes destacados en este tema.

El aumento de la presencia de esta temática en el cine comenzó más tarde. Recién con el cambio de siglo, bajo el título de *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001) encontramos una película de la nueva generación de cineastas que aborda de manera cruda la cuestión de la homosexualidad, la bisexualidad y la prostitución masculina. Este retraso temático del cine respecto de la literatura también se había manifestado en la producción de la generación precedente: la novela *Monte de Venus* (Reina Roffé) fue publicada en 1976 –lo que fue todo un símbolo–, mientras que la pantalla grande tuvo que esperar hasta el estreno de *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985), por citar sólo un ejemplo representativo de la presencia del tema en la producción literaria y cinematográfica de las décadas precedentes.

El importante número de novelas sobre este tema adaptadas al cine vuelve particularmente pertinente, en este caso, la cuestión de la relación entre producción literaria y cinematográfica. El aumento en la producción de obras que abordan la cuestión *queer* a partir de los años 1990 puede inscribirse en un proceso global en relación a la publicación de *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity*[3] (Judith Butler, 1990) y *Epistemology of the Closet*[4] (Eve Kosofsky Sedgwick, 1990), obras fundacionales de los estudios *queer* que buscan cuestionar la distinción binaria de sexo dentro de la sociedad. En este mismo sentido cabría preguntarnos también, por el lado del cine, si es válido incluir las películas de la nueva generación que se han ocupado de este tema dentro de lo que B. Ruby Rich llamó, en su momento, *New Queer Cinema*[5].

---

[3] Traducido al castellano por María Antonia Muñoz y publicado en 2007 por la editorial Paidós, Barcelona, bajo el título *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.*

[4] Traducido al castellano por Teresa Bladé Costa y publicado en 1998 por Ediciones de la Tempestad, Barcelona, bajo el título *Epistemología del armario*.

[5] Término acuñado por B. Ruby Rich en su artículo: "New Queer Cinema", *Sight and Sound*, Vol. 2, nº 5, Septiembre de 1992, pp. 30-35

Por otro lado, en lo referente a la inclusión de estos dos últimos temas en la opinión pública, no habría que desestimar el rol desempeñado por la televisión. Vamos a hacer entonces un análisis de los procesos que tuvieron lugar en ese medio desde el comienzo de los años 1990 a fin de dar cuenta de la amplitud del fenómeno en torno no sólo a la temática *queer* sino también alrededor de la de los villeros.

Las expresiones artísticas y las ciencias sociales

La última parte de esta tesis doctoral propondrá una reflexión acerca de la relación entre las expresiones artísticas y las ciencias sociales. Desde hace varias décadas, la comunidad científica ha sido un espacio fecundo donde han tenido lugar arduos debates acerca de este tema. Nosotros vamos a contribuir aportando a la discusión un nuevo enfoque de la cuestión.

En primer lugar, abordaremos la cuestión de la porosidad entre las obras de ficción y los documentos científicos (históricos, sociológicos, antropológicos, etnográficos), un fenómeno que hemos percibido durante el estudio de nuestro corpus, a partir de una reflexión teórica sobre cuestiones como el realismo y el relato autobiográfico que pueden plantear objeciones a nuestra hipótesis.

La inmediatez de las referencias histórico–temporales nos ha llevado a sumergirnos en la vasta discusión sobre el realismo, sobre todo en lo referente a las obras literarias, una cuestión que sigue siendo objeto de debate hasta el presente. Al contrario, en el cine, aunque también conflictivo, el realismo coquetea con la ficción en películas como las de Lisandro Alonso asimiladas con frecuencia a las del neorrealismo italiano, atentas ambas a la observación de la sociedad y a la utilización de recursos no convencionales y de bajo costo. Volviendo a la literatura, advertimos que una parte de ella también se ocupa de los temas sociales, aunque aborda fundamentalmente aquellos que son sensibles a la época en que el relato ha sido escrito, aquellos contemporáneos al tiempo narrativo.

Para apoyar nuestra reflexión teórica nos abocaremos a analizar las novelas que sitúan su relato en los años que vamos a estudiar y que abordan, como hemos

dicho antes, tópicos relacionados con la crisis socioeconómica de 2001 como la emigración e inmigración, la violencia social, el desempleo.

Cuestiones teóricas y conceptuales.

A fin de abordar el tema de la mencionada porosidad vamos a intentar establecer un marco teórico multidisciplinar y delimitar los conceptos que de él emanen. Nos pondremos como primer objetivo la problematización del término "ficción" y de la incompatibilidad entre la obra artística (por el momento continuemos llamándola "de ficción") y los documentos de las ciencias sociales. Para alcanzar esta meta debemos entender cómo se produce tal incompatibilidad para, después, encontrar las fallas en dicho fenómeno que insinúen vías de escape que nos permitan apoyar nuestra hipótesis: la posibilidad de que una obra artística sea utilizada como fuente o testimonio para las ciencias sociales.

Las mencionadas características de la narrativa y el cine de los últimos quince años –la porosidad con el documento científico– nos ha llevado a plantearnos, como hemos dicho, las posibilidades documentales de las novelas y películas de ficción. Nos interesaría, entonces, reflexionar sobre las posibilidades de una explotación científica y pedagógica de las obras artísticas.

Marco metodológico y conceptual

En las repisas acumulaba bien ordenadas las cabezas reducidas que había creado desde que aprendió ese arte. Tenía el sueño de conseguir las de todos los vecinos y construir una réplica del barrio en miniatura.

Leandro Ávalos Blacha, *Medianera*.

Encuadraremos nuestro trabajo dentro de un marco metodológico multidisciplinario. Haremos el análisis de nuestro corpus desde una perspectiva sociológica, por un lado, y desde la crítica literaria y cinematográfica, por el otro. El método de análisis, por su parte, será orientado por la teoría de los campos (Pierre Bourdieu, 1984, 1991) abordando la obra de arte desde un enfoque restringido a su área y las relaciones de poder que ésta tiene con su entorno, y la teoría de las representaciones sociales (Howard Becker, 2015) –trabajo más acabado derivado de aquel sobre los mundos del arte (Howard Becker, 1982[6])–, desde un enfoque sociológico más amplio que incluye no sólo los factores inherentes al área de producción sino también aquellos que contribuyen de una u otra manera a la realización de la misma. Este marco teórico nos guiará en nuestro estudio de las condiciones de creación a las que se ven sometidos los autores –la situación del mercado editorial y de producción y distribución cinematográfica, desde lo macro; la relación con sus pares, desde lo micro– y nos ayudará a comprender cuestiones ligadas a la elección de los aspectos temáticos y estéticos que los artistas tienen en cuenta para sus obras.

En este sentido, con el marco teórico establecido, la lectura de los trabajos de autores como Reinaldo Laddaga (2006) sobre las estrategias estéticas en tiempos de crisis; Josefina Ludmer (2010) sobre la identidad territorial; José Luis de Diego (2006, 2010), Ksenija Bilbija (2009 y 2010) y Hernán Vanoli (2009) sobre el mercado

[6] Primera edición en inglés: *Art Words*, University of California, 1982. La edición en castellano a la que nosotros hemos tenido acceso es de 2008.

editorial; Esteban Dipaola (2010) sobre la estética del nuevo cine; y las ineludibles referencias de Gonzalo Aguilar (2006) y Elsa Drucaroff (2011) para un acercamiento global a la literatura y el cine de la nueva generación, nos servirá de base para acercarnos con más detalle a nuestro objeto de estudio.

Por otra parte, una revisión de la discusión entablada entre el neofuncionalismo estadounidense, encabezado por Jeffrey Alexander y su "programa fuerte" de la sociología cultural, y Bourdieu y sus discípulos nos mostrará las tensiones que persisten en el seno de las ciencias sociales dedicadas al estudio de las culturas[7].

Retomando la obra de Becker, su trabajo sobre la representación de la sociedad se revela apropiado para diseñar nuestro método. Nos referimos a *Telling about society* (2007) donde el sociólogo estadounidense da cuenta de los límites de las ciencias sociales para abordar las problemáticas sociales y de la ayuda que les podrían aportar expresiones artísticas como el cine y la literatura. Al decir que, por ejemplo, la sociología se enfrenta permanentemente con la imposibilidad de representar completamente una realidad social Becker sitúa las representaciones de la sociedad hechas en el marco de las ciencias sociales en el mismo nivel de las representaciones de ficción; para él ambas tienen un grado de construcción social. Así, este autor se preocupa en buscar la forma de analizar la realidad social a través de campos que por lo habitual no trabajan juntos; para Becker tanto las estadísticas como las fotografías, las películas, las novelas, las entrevistas, pueden contribuir a la investigación dentro de las ciencias sociales. Este es también nuestro desafío: indagar, como lo hemos anticipado, sobre la porosidad entre los documentos científicos y las obras de ficción y evaluar la posibilidad de utilizar estas últimas como fuentes y documentos de un mismo nivel de importancia para nuestro proyecto de trabajo.

Sin embargo, la exploración sobre este terreno nos dirige inexorablemente hacia la reflexión sobre un problema mayor: el realismo. En efecto, la cuestión del

[7] Las tensiones existentes entre estos dos sectores se reflejan, por ejemplo, en la virulencia con que Loïc Wacquant ataca a Alexander en uno de sus artículos (Wacquant, Loïc. « De l'idéologie à la violence symbolique: Culture, classe et conscience chez Marx et Bourdieu » (trad. Vakaloulis, M.). In: *Actuel Marx*, Nº 20, 1996, pp. 65-82).

realismo ha sido objeto de un profundo debate en el ámbito de la crítica literaria y cinematográfica. Una perspectiva desde estas disciplinas nos brindará el marco teórico para abordar –desde un ángulo complementario al de la sociología– la cuestión de la representación en la obra de ficción. En ese sentido, en el capítulo dedicado a la porosidad entre texto de ficción y documento científico, daremos cuenta de la amplia discusión que en los años 2000 surgió en torno al realismo. Entre las figuras destacadas que animaron esta crítica en el área de la literatura podemos citar a María Teresa Gramuglio (2002), a Miguel Dalmaroni (2002) y a Sandra Contreras (2006, 2010, 2013) cuya exploración del tema convergió en 2013 en la publicación de un cuaderno de investigación del Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes de Rosario compilado por esta última. En el campo del cine, podemos nombrar a Gonzalo Aguilar con la publicación de su célebre libro, ya mencionado, y a Eduardo Cartoccio (2006 y 2007) quien emprendió un interesante análisis de la cuestión sobre distintos momentos históricos del cine argentino.

En referencia a las minorías sexuales, el estudio de las identidades sexuales que entran en conflicto con la imposición social de los géneros varón–mujer –como únicos posibles– lo abordaremos desde la perspectiva de los estudios de género. Estos, entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, consiguieron hacerse un lugar dentro de los Estudios Culturales. En efecto, los estudios fundados por el CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) de Birmingham, enfocados principalmente en las clases obreras hasta finales de los años 1980, reciben en las dos últimas décadas aportes importantes de los estudios postcoloniales y los estudios de género. Estos últimos nos interesan particularmente para abordar nuestro corpus, que está compuesto de obras cuyo eje temático gira en torno a las identidades sexuales que se salen de la dicotomía varón–mujer.

Por otro lado, a fin de precisar lo mejor posible nuestro marco conceptual, se requerirá hacer un análisis de los conceptos susceptibles de generar confusión durante el desarrollo de nuestro trabajo. En efecto, creemos necesario explicar cómo abordaremos a lo largo de nuestra investigación categorías como hibridación, transculturación, popular; términos amplia y diversamente tratados en las ciencias sociales por los estudios culturales y por la antropología.

Para terminar, nuestro objeto de estudio, el campo literario y cinematográfico argentino de los años 2000, sugiere la necesidad de explorar el quiebre registrado entre la nueva generación de autores y la precedente y la representación que en la actualidad se ofrece de los marginados. Estos fenómenos nos han llevado a efectuar un relevamiento de la producción que ambas formas de expresión han realizado en ese sentido durante el período 2001–2010.

Por el lado del cine, Gonzalo Aguilar propone un inventario acabado de películas en la sección "anexos de películas" del libro antes mencionado. Este trabajo y los sitios de Internet especializados en el tema nos han brindado un panorama acabado gracias a la minuciosa organización de sus datos.

En cuanto al relevamiento de las obras de narrativa literaria la tarea ha resultado bastante más ardua. Si bien el libro *Los prisioneros de la torre* (Drucaroff, 2011) nos ha brindado una lista exhaustiva de la nueva generación de escritores y la referencia de algunas de sus obras, la falta de un catálogo que reagrupe las novelas publicadas, o al menos las editoriales nacionales, nos ha obligado a recurrir a fuentes tan disímiles como los catálogos anuales que publica la municipalidad de Buenos Aires sobre las pequeñas y medianas editoriales de la ciudad, los catálogos de las editoriales y las reseñas de sus libros, las revistas especializadas, suplementos literarios de periódicos, artículos académicos, etc.

Con todo ese material en bruto, previa selección temática de las obras a través de reseñas, hemos organizado nuestra área de estudio a partir de tres ejes, los que hemos descrito en la presentación de nuestra problemática. La articulación en tres partes de cada uno de los tres grandes capítulos de esta tesis doctoral nos ha permitido organizar el estudio de nuestro corpus literario y cinematográfico y retener lo más significativo en cada caso, en un trayecto que va del análisis del contexto de los años 2000 y de la producción literaria y cinematográfica que intenta dar cuenta de ese contexto a una reflexión teórica más amplia acerca de la pertinencia de las obras artísticas como documentos de trabajo para las ciencias sociales.

Constitución del corpus

Nos juramos de nuevo amistad eterna, que nos íbamos a defender de cualquiera que quisiera separarnos y meterse entre nosotras. Y aunque Gloria tenía una mirada muy extraña, me besó en la boca y yo me dejé.

Alejandro López, *La asesina de Lady Di*.

Criterios generales

Nuestra investigación va a analizar la producción literaria y cinematográfica realizada entre los años 2001 y 2010, en particular algunas obras de novelistas y directores que, salvo excepciones como César Aira –en la literatura– y Marcelo Piñeyro –en el cine–, no habían publicado hasta entonces o lo habían hecho poco. Hemos entonces acotado las obras de esa manera y rechazado la posibilidad de tomar como referencia la edad de los autores; así dispondremos de una mayor flexibilidad en función de los modos de producción y de las temáticas abordadas. La edad de los creadores resulta ser en este caso un criterio poco pertinente puesto que nos hubiera obligado a dejar fuera del análisis algunos trabajos que habrían podido ser reveladores en el curso de nuestra investigación. De todas maneras, la gran mayoría de los autores cuyas obras integran nuestro corpus aún no habían cumplido cuarenta años al principio del período que vamos a estudiar.

Teniendo en cuenta nuestra doble perspectiva –la de la sociología de la cultura, por un lado, y la de la crítica literaria y cinematográfica, por el otro– para abordar la representación de la crisis, tenemos por una parte un corpus literario compuesto de las siguientes novelas que separaremos según los siguientes criterios: novelas que representan la crisis de manera general y novelas que abordan tópicos que se destacaron durante los años de la crisis del cambio de siglo: los excluidos económicos y las diversidades sexuales.

Novelas que representan la crisis: *Una vez Argentina* (Andrés Neuman, 2003), *El año del desierto* (Pedro Mairal, 2005), *El grito* (Florencia Abbate, 2004), *Las*

noches de Flores (César Aira, 2004), *La descomposición* (Hernán Ronsino, 2007), *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2005) y *Azote* (Néstor Ponce, 2008).

Narrativa sobre los excluidos económicos: *La villa* (César Aira, 2001), *La virgen cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, 2009), *El curandero del amor* (Washington Cucurto, 2006), *Puerto Apache* (Juan Martini, 2002) y *Oscura y monótona sangre* (Sergio Olguín, 2010).

Novelas sobre la diversidad sexual: *Presente perfecto* (Gabriela Bejerman, 2004), *El mendigo chupapijas* (Pablo Pérez, 2005), *Me gustaría que gustes de mí* y *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (Dalia Rosetti, 2005 y 2009).

Por otra parte hemos constituido un corpus cinematográfico dividido con los mismos criterios (Crisis, excluidos económicos y diversidades sexuales) que hemos establecido para el corpus de la narrativa:

Películas que representan la crisis: *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2009), *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002), *Buena Vida (Delivery)* (Leonardo Di Cesare, 2004), *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Bolivia* y *Francia* (Israel Adrián Caetano, 2002 y 2010).

Filmes sobre los excluidos económicos: *La libertad* y *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2001 y 2004), *Villa* (Ezio Massa, 2008) y *La 21 Barracas* (Víctor Ramos, 2010).

Películas sobre las sexualidades que contestan el marco heteronormativo: *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001), *Vil romance* (José Campusano, 2008), *Plan B* (Marco Berger, 2009), *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *XXY* y *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2007 y 2009).

Entre las cuestiones que nos planteamos en el momento de hacer la selección de novelas y películas estaban aquellas que giraban en torno a si debíamos restringirnos a novelas y películas que respetaran ciertos criterios estéticos, si debíamos tener en cuenta aquellas que se situaban en un registro

comercial o no. A pesar de que nos acercaremos a nuestro objeto de estudio desde una perspectiva de la crítica literaria y cinematográfica –además de la sociológica–, hemos dejado de lado ciertos aspectos estéticos; sin embargo, sí hemos privilegiado la narrativa por sobre otros géneros literarios y las películas dramáticas por encima de las comedias. Por ejemplo, en referencia al tema de la vida en los barrios cerrados hemos retenido en nuestro corpus la película dramática *Las viudas de los jueves* y desestimado *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006), una comedia para adolescentes; nos parecía que un film dramático iba a ser más coherente dentro del conjunto del corpus y que una comedia para adolescentes (la única que hubiésemos elegido) iba a romper dicha coherencia.

También hemos pensado en las obras y su carácter comercial o académico. Damián Tabarovsky para alcanzar su concepto de "literatura de izquierda" dice que "eso que la sociología llama campo cultural o campo literario, está quebrado, partido, cruzado por dos polos atractores: la academia y el mercado" (Tabarovsky, 2011: 10). Al diferenciar estos polos y el tipo de producción que cada uno consagra, el crítico percibe que hay un sector del campo artístico que no cabe en ninguno de los dos moldes; entonces, Tabarovsky denomina "de izquierda" a aquellas obras que no entran en el formato tradicional de la academia ni en el del mercado. Si nos ciñéramos a esa distinción deberíamos decir que una parte de nuestro corpus corresponde a obras de "izquierda" en el sentido de Tabarovsky, pero principalmente hemos incluido obras académicas y, en menor medida, algunas comerciales. Entre las producciones de "izquierda" podemos mencionar las novelas *El mendigo chupapijas*, *El curandero del amor*, *Me gustaría que gustes de mí*, *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal*, y las películas *La libertad*, *Los muertos*, *Vagón fumador*, *Vil romance*, *Ronda nocturna* y *La 21 Barracas*.

Criterios de selección de las obras narrativas

Como ya ha sido mencionado el primer criterio que hemos tenido en cuenta ha sido el de la delimitación temporal. Como el período histórico que vamos a analizar comprende la crisis socioeconómica de 2001 y sus posteriores

consecuencias, concentraremos nuestro análisis en una selección de novelas y cuentos publicados entre 2001 y 2010.

El segundo criterio ha sido el del género de las obras. Hemos priorizado la narrativa por diversas razones, porque es el género que tiene un público más amplio y, por lo tanto, mayor producción dentro del campo de la literatura de ficción. Su compatibilidad con el lenguaje cinematográfico nos facilitará además el análisis cruzado de las dos expresiones artísticas.

Para la constitución del corpus de novelas hemos recurrido a diversos artículos de revistas especializadas[8] donde se consignan las obras publicadas durante el período que nos interesa y los nuevos autores que entonces fueron surgiendo, sea con una primera publicación, sea con un reconocimiento finalmente alcanzado. Los artículos críticos sobre estos autores, al vincularlos temática o generacionalmente con otros, fueron de gran ayuda para ampliar el muestreo de novelas.

Criterios de selección de las obras cinematográficas

Al igual que en el corpus de novelas, hemos tomado el corte temporal comprendido entre los años 2001 y 2010 como primer criterio de selección. Entonces, vamos a analizar las películas estrenadas en ese período, en especial las de ficción que han sido catalogadas dentro del registro dramático. Los catálogos publicados por dos sitios de Internet, el oficial del INCAA y el privado de www.cinenacional.com, nos han permitido, no solamente tener acceso a una lista exhaustiva de los estrenos por año y la sinopsis de las películas sino también acceder al enlace electrónico que dirige hacia uno o dos artículos críticos. De esta manera hemos logrado organizar una lista de películas de ficción que nos servirá para el corpus y una de documentales que utilizaremos para contrastar con la ficción y analizar la diferencia de enfoque sobre un mismo tema. El ensayo *Otros mundos* (Gonzalo Aguilar, 2006) ha brindado ampliación y precisión científica a las informaciones que habíamos obtenido en los sitios de Internet antes mencionados.

[8] Entre las revistas consultadas con mayor frecuencia podemos citar: *Ñ, La Jornada Semanal, Punto de Vista*.

Plan de trabajo

Nuestra argumentación se organizará, como hemos anticipado en la presentación de la problemática, a partir de tres ejes que constituirán el cuerpo de cada capítulo. Estos últimos serán articulados, a su vez, en tres partes.

En el primer capítulo abordaremos las cuestiones relacionadas con las crisis de 2001 y sus consecuencias durante la década que le siguió. Buscaremos hacer una contextualización histórica de la situación socioeconómica tanto a nivel nacional como latinoamericano, un análisis del impacto sufrido por la literatura y el cine en sus respectivos campos –sobre todo en los modos de producción y distribución– y, por último, nos enfocaremos sobre la representación que estas expresiones hicieron de la crisis económico–social a través de la descomposición social y las migraciones –específicamente las migraciones internacionales que afectaron a la Argentina–.

En el capítulo dos abordaremos las temáticas en torno a la crisis que sobresalieron durante el período que vamos a estudiar: en primer lugar, le dedicaremos un análisis separado al tema de las migraciones porque entendemos que sintetiza buena parte de los elementos característicos de una coyuntura social negativa; a continuación, consagraremos dos partes de este capítulo a la cuestión de los excluidos –los villeros y las diversidades sexuales– porque son dos temáticas fundamentales que irrumpen claramente en el cine y en la literatura en los años 2000.

En el último capítulo haremos un balance sobre la relación entre las expresiones artísticas y las ciencias sociales. Nos ocuparemos del análisis de la porosidad entre texto de ficción y documento científico a partir de la consideración de los debates teóricos y conceptuales que se desarrollaron en torno a esta cuestión y, por último, llevaremos a cabo un estudio acerca de las posibilidades que tiene la ficción literaria y cinematográfica de constituir un documento testimonial de una época.

Capítulo 1

La crisis económica de 2001. Antecedentes y consecuencias.

Diez años están hechos de muchos días, horas y minutos. De muchas muertes y nacimientos también. Lo que cuando toqué la playa en el primer anochecer me era extraño, con el tiempo continuo que nos modela y nos cambia fue haciéndose familiar.

Juan José Saer, *El entenado*

En una reseña histórica extremadamente sucinta podemos afirmar que la mayoría de los países de América Latina sufrió las políticas represivas de las dictaduras militares durante los años 1970, luego ajustes económicos en los años del retorno de la democracia, y el neoliberalismo durante la última década del siglo.

Vamos a ampliar, entonces, esta idea general conocida por todos. Durante la década de 1970 los países desarrollados de occidente experimentaron una fuerte caída de sus economías como consecuencia de lo que se llamó "la crisis petrolera de 1973". Fue el resultado del embargo de petróleo declarado por los países miembros de la OPAEP, la facción árabe de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo), a aquellos que, como Estados Unidos, Gran Bretaña u Holanda –naciones de donde eran originarias siete de las principales empresas petroleras[9]–, habían apoyado a Israel en la guerra de Yom Kippur[10]. Así, el precio del crudo aumentó un 400 por ciento –el valor del barril pasó de 3 a 12 U$S (dólares estadounidenses)– durante el último trimestre de 1973. Esta medida, sumada a las consecuencias de la decisión estadounidense de desvincular el dólar del patrón oro, desestabilizó el sistema financiero mundial.

[9] Se trata de las "siete hermanas", las compañías British Petroleum, Esso, Gulf Oil, Mobil Oil, Standar Oil, Shell y Texaco.

[10] Sobre este tema léase El conflicto palestino–israelí: un recorrido histórico para comprender el presente (Albert Fort Navarro y Enrique Martínez Ibáñez. Ed. Diálogo, Valencia, 2003).

En 1980, el precio del barril de crudo alcanzó los 39 U$S. El resultado es conocido: tras más de un lustro de aumento permanente del costo del petróleo, tuvo lugar un enorme excedente de dólares en los países productores que fue depositado en parte en los mercados financieros occidentales, sobre todo en bancos estadounidenses. Estos últimos, durante los años setenta, ofrecieron créditos a tasas muy bajas a los países del Tercer Mundo[11]. Los estados en vías de desarrollo no vieron entonces ningún problema en endeudarse.

El problema, no obstante, llegaría más tarde. El primero, de índole interno –si aceptamos que los gobiernos fueron libres de elegir, aunque ya nos enteramos de lo que les sucedía a aquellos que lo intentaban: los Pinochet y los Videlas se encargarían de corregir los errores– fue que la deuda contraída en lugar de permitir un desarrollo industrial tendiente a independizar económicamente a estos países fue invertida en los sectores que producían lo que demandaba el mercado de los países centrales generando aún más dependencia hacia éstos. En muchos casos, incluso, se fomentó el monocultivo o la sobreproducción de poca variedad de materias primas; la posterior caída de los precios internacionales desequilibró los intercambios comerciales y produjo un déficit en la región.

Cuadro 1
Evolución del precio de algunos bienes primarios entre 1980 y 2001

Producto	Unidad	1980	1990	2001
Café (robusta)	cents/kg	411,7	118,2	63,3
Cacao	cents/kg	330,5	126,7	111,4
Aceite de maní	dólar/ton	1090,1	963,7	709,2
Aceite de palma	dólar/ton	740,9	289,9	297,8
Soja	dólar/ton	376	246,8	204,2
Arroz (Thai)	dólar/ton	521,4	270,9	180,2
Azúcar	cents/kg	80,17	27,69	19,9
Algodón	cents/kg	261,7	181,9	110,3
Cobre	dólar/ton	2770	2661	1645
Plomo	cents/kg	115	81,1	49,6

Precio en dólares constantes de 1990.
Fuente: Banco Mundial, Global Development Finance 2002 (en: Millet y Toussaint, 2005: 75)

[11] Léase sobre este tema: Eric Toussaint. "La bolsa o la vida. La finanza contra los pueblos" (CLACSO, Buenos Aires, 2004).

El segundo problema, esta vez por un fenómeno decididamente externo, fue el aumento de las tasas de interés de la Prime Rate (EE.UU.) y la LIBOR (Tasa interbancaria de la City de Londres) que decidieron conjuntamente el director de la Reserva Federal de los EE.UU., Paul Volcker, y la primera ministra británica, Margaret Thatcher (Toussaint, 2004). Las tasas de los créditos subieron en un 16 por ciento. La consecuencia fue la conocida "crisis de la deuda del Tercer Mundo", la tercera de ese tipo para ser más precisos, que significó el estrangulamiento de las economías periféricas.

En semejante contexto, los militares habían perdido consenso; aunque algunos sectores que se habían cuidado de condenar el golpe de Estado[12] –si se nos permite el eufemismo– seguían apoyándolos, tal fue el caso de parte de la prensa escrita que al día siguiente del paro general del 30 de marzo de 1982 destacó los disturbios durante la movilización: "Numerosas detenciones en los incidentes" (*Clarín*), "Violentos incidentes en la zona céntrica" (*La Nación*). Las dictaduras cívicomilitares habían entrado en crisis al igual que el modelo económico que llevaban adelante. Entrados los años 1980, ante la presión de la ciudadanía en pos de una apertura política, Latinoamérica fue virando poco a poco hacia la democracia.

Las flamantes –pero aún frágiles– democracias latinoamericanas insuflaron nuevos aires a la ciudadanía. Tras años de censura y fuerte represión política y social se vivió un verdadero "destape" con una amplia participación cívica y liberación en las expresiones artísticas. Sin embargo, los gobiernos constitucionales eran aún muy frágiles, sus comprometidas economías los forzaron a recurrir a nuevos préstamos pero a tasas mucho más altas para pagar los intereses de la deuda contraída durante los años 1970. En efecto, mientras la TIR (Tasa de Interés Real) de los créditos de la década del setenta no alcanzaba el 1,5 por ciento, en el primer lustro de los ochenta llegó a rondar el 8 por ciento.

[12] Sobre este tema véase : "Qué decían los diarios el 24 de marzo de 1976" (Infobae, martes 24 de marzo de 2009) http://www.infobae.com/2009/03/24/438267-que-decian-los-diarios-del-24-marzo-1976

Cuadro 2
Evolución de la *Prime Rate* (tasa de interés estadounidense) entre 1970 y 1985

Año	Tasa nominal	Tasa real (deducida la inflación)
1970	7,9%	2,0%
1971	5,7%	1,4%
1972	5,2%	1,9%
1973	8,0%	1,8%
1974	10,8%	-0,2%
1975	7,9%	-1,3%
1976	6,8%	1,4%
1977	6,8%	0,3%
1978	9,1%	1,4%
1979	12,7%	1,1%
1980	15,3%	1,8%
1981	18,9%	8,6%
1982	14,9%	8,7%
1983	10,8%	7,6%
1984	12,0%	7,7%
1985	9,9%	6,4%

Fuente: Eric Toussaint, "La bolsa o la vida".

La región se vio sumida por esta razón en una inestabilidad económica (altos índices de inflación y crecimiento del endeudamiento) que los economistas cercanos a las ideas liberales no tardaron en asociar a la insuficiente apertura económica y el sostenimiento estatal de aparatos productivos vetustos incapaces de competir en el mundo desarrollado. Varios gobiernos entendieron que estos dos problemas eran indisociables por lo que aplicaron, durante la década de 1990, una solución común para ambos: la implementación de una economía liberal; tal fue el caso de Carlos Salinas de Gortari en México, Carlos Menem en Argentina, Alberto Fujimori en Perú y Fernando Henrique Cardoso en Brasil, por citar sólo a los más representativos entre aquellos que aplicaron una política neoliberal.

El caso mexicano sentó precedente tanto en 1982 al dar inicio a la cuarta crisis de la deuda de los países latinoamericanos[13] como en 1994 cuando devaluó la moneda tras haber llevado adelante una política económica de marcada tendencia liberal que combinaba privatización de las empresas estatales y apertura del mercado (en esos años se integró al NAFTA[14]) con un tipo de cambio elevado[15]. En efecto, la última devaluación mencionada precedió a las que, por las mismas razones, realizaron Brasil en 1999 y Argentina a comienzos de enero de 2002.

Sin embargo, algunos autores toman otras referencias para establecer el inicio de la era neoliberal en Latinoamérica. Pedro Brieger sostiene que hubo dos etapas que previas a la instalación del modelo económico neoliberal.

> El neoliberalismo, desde una posición marginal y minoritaria durante todo el siglo, logró convertirse en doctrina hegemónica en los '90. En este proceso podemos distinguir dos fases: la fase de la imposición, y la fase del consenso. En la primera, el nuevo modelo es impuesto por la fuerza (Chile). En la segunda, la repetición constante del nuevo paradigma tomó el equivalente a la demostración aún antes de su comprobación fáctica. Con la apreciable participación de los medios masivos de difusión se fue consolidando un consenso ideológico aplastante y la conformación de lo que Ramonet define como "pensamiento único". (Brieger, 2002: 342)

Es verdad que Chile fue el banco de pruebas, pero México fue a nuestro entender la referencia de lo que sucedió en los noventas por la correspondencia de los fenómenos que allí se fueron sucediendo y que, poco tiempo después, se desarrollaron en otros países de la región. Nos referimos a experiencias como políticas que incluyeron privatizaciones, paridad con el dólar estadounidense, tipo de cambio elevado, desregulación del mercado, políticas que tuvieron como consecuencia el quiebre de importantes industrias nacionales, la precarización

---

[13] La primera crisis por el endeudamiento externo tuvo lugar en la década de 1820, la segunda en la de 1870, la tercera durante los años 1930, y la cuarta y última que estalló en agosto de 1982. Léase sobre este tema: Vilas, Carlos. *América Latina: Estado y sociedad a partir de la crisis. Un ensayo de síntesis*. UNAM, México, 1992.

[14] NAFTA, sigla en inglés del Tratado de Libre Comercio de América del Norte cuya entrada en vigor se hizo el 1º de enero de 1994.

[15] Sobre este tema léase: Héctor Guillén Romo: *Orígenes de la crisis en México*: *inflación y endeudamiento externo* (1940-1982). Ed. Era, México, 1984; François Chesnais (dir.): *La mondialisation financière: genèse, coût et enjeux*. Syros, Paris, 1996; y Roberto Lavagna: *Neoconservadorismo versus capitalismo competitivo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

laboral, recesión, devaluación de la moneda y, en el caso de México y Argentina, la declaración de default (cesación de pagos de los intereses de la deuda externa). Vale destacar, además, que mientras en Chile la economía liberal se introdujo durante un régimen dictatorial, en México –y los países que emularon su política económica– se hizo bajo gobiernos constitucionales que gozaban de plena libertad en ese sentido.

Cuando en diciembre de 1994 estalló la crisis en México se temió su expansión en lo que se llamó "el efecto tequila". Los otros países de la región que habían seguido el modelo mexicano ya habían llevado a cabo gran parte del proceso y sus temores estaban bien fundados; una revisión de la estrategia económica acarrearía consecuencias negativas, sobre todo para los gobiernos en curso que deberían pagar su costo político en las elecciones. Por esta última razón se eligió la continuidad, aunque con una variante: se empezaron a aplicar políticas de austeridad para disminuir aún más la inversión pública (preferimos este término al de "gasto público", utilizado más frecuentemente). Las economías se estancaron progresivamente en lo que fue una lenta agonía que acabó, en los casos más extremos, en una brusca devaluación de la moneda nacional.

> Se observaron nuevas crisis monetarias y/o financieras en los países latinoamericanos (en particular en Brasil en 1999, Ecuador en 2000, Argentina en 2001, Uruguay en 2002, etc.) que afectaron fuertemente el crecimiento a finales de los años 1990 y a principios de los años 2000, a tal grado que se habla de una "semi-década" pérdida[16] 1998–2002. (Quenan (et al.), 2011: 24–25)

La gravedad de la crisis llevó a los gobiernos a tomar medidas extremas que tuvieron no sólo un importante impacto macroeconómico e institucional sino también –en el corto plazo– consecuencias sociales irremediables. Una nueva era se abría: la de la recuperación (de lo perdido).

[16] El autor hace directa referencia a la "década perdida", tal como se la llamó a la de 1980.

1.1 Los años 2000 en América Latina y en Argentina.

> *El trabajo y la situación eran ideales. Pero estaba solo como un perro.*
>
> Marcelo Birmajer, *Tres hombres elegantes*.

América Latina: fin de un ciclo, comienzo de una nueva era

Como hemos observado el desenlace que tuvieron las políticas neoliberales de los años 1990 cerró un círculo que se había comenzado a delinear a principios de la década de 1970. Los especialistas podrán discutirlo y argumentar que la gran recuperación económica experimentada durante los años 2000 no ha sido suficiente para alcanzar los índices macroeconómicos de treinta años antes[17]; sin embargo, están de acuerdo en que las crisis desencadenadas a finales de siglo "marcaron el final del consenso que se forjó en los años 1990 en torno a la pertinencia de las reformas estructurales, es decir sobre las propuestas del Consenso de Washington" (*Ibid*.).

En América Latina el nuevo milenio dio paso a un replanteamiento general de las políticas a llevar adelante.

> Los años 2000 se destacaron por nuevos planteamientos teóricos y prácticos sobre las estrategias de desarrollo a seguir. En términos más generales, se busca un nuevo equilibrio entre crecimiento y equidad así como un enfoque y un discurso que tiendan a promover un papel más activo del Estado, en particular en la regulación de los regímenes de crecimiento. (*Ibid*.)

Hubo un giro radical y una nueva toma de posición. Se revieron desde cuestiones internas, como el rol del Estado y el discurso de la historia oficial, hasta cuestiones externas, como las opciones de posicionamiento geopolítico y diplomático de los países –y de la región, desde una perspectiva más amplia– en el contexto de la globalización. El abandono del liberalismo ortodoxo fue acompañado

[17] En efecto, la brecha entre el ingreso per capita de Estados Unidos y el de América Latina se acentuó entre 1970 y 2000, mientras que entre 1950 y 1970 se había reducido levemente (Jorge Domínguez, 2006: 101).

de políticas de izquierda tendientes a instalar un Estado de bienestar, en muchos casos se trató de un retorno de prácticas asociadas al populismo experimentadas anteriormente en países como Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, y Venezuela[18].

Inscriptos en esta nueva línea ideológica hubo dos países que indicaron la línea a seguir: el Brasil de Luiz Inácio da Silva (Lula), a través de una gestión respaldada por un amplio consenso, y Venezuela, desde una presidencia de Hugo Chávez signada por una permanente polarización político-ideológica en el seno de la ciudadanía –polarización que sin embargo no impedía que el candidato Chávez se impusiera ampliamente en las elecciones sucesivas[19]–.

El gobierno de Lula da Silva consiguió el respaldo necesario no sólo gracias a la madurez política que el mismo presidente había logrado tras su experiencia como sindicalista y más de veinte años de carrera política sino también gracias al respeto que inspiraba por haber tenido el tesón de aspirar al más alto cargo de la república plegándose –a pesar de haber fracasado en las tres anteriores elecciones presidenciales– a las prácticas electorales tradicionales[20].

Hugo Chávez también accedió al poder por las urnas, pero su pasado castrense y golpista marcan una diferencia insalvable con la trayectoria de su homólogo brasileño. Aunque Chávez haya hecho un gran trabajo de campaña durante los cinco años que precedieron a su ascensión a la presidencia de Venezuela, el golpe de estado que había intentado en 1992 iba a ser largamente repudiado por el mundo de la política, sobre todo por los partidos de centro y de

---

[18] El concepto de populismo genera aún hoy un arduo debate. Existe la noción europea y la latinoamericana, la de izquierda y la de derecha. Entre los trabajos más importantes sobre el tema encontramos: Laclau, Ernesto, *La Razón populista*, ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2005. Mackinnon, María Moira y Petrone, Mario Alberto, "Los complejos de la Cenicienta", en María Moira Mackinnon y Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la Cenicienta*. Eudeba, Buenos Aires, 1999. Trias, Vivian, "Getulio Vargas, Juan Domingo Perón y Batlle Berres-Herrera. Tres rostros del populismo", en *Nueva Sociedad*, nº 34, enero-febrero 1978, pp. 28-39.

[19] En las elecciones presidenciales Chávez obtuvo los siguientes porcentajes de votos: en 1998, 56% frente al 40% de Henrique Salas; en 2000, 60% contra el 37% de Francisco Arias; en 2006, 62% frente al 37% de Manuel Rosales; y en 2012, 55% contra el 44% de Henrique Capriles. Fuente: "Las 14 votaciones que enfrentó Hugo Chávez", http://www.infobae.com/2013/03/05/1033543-las-14-votaciones-que-enfrento-hugo-chavez

[20] Lula da Silva ganó las elecciones de octubre de 2002; pero antes había perdido en 1989, 1994 y 1998.

derecha –los de izquierda como el MAS (Movimiento al Socialismo) y el PCV (Partido Comunista de Venezuela) apoyaron la candidatura de Chávez en 1998–. De hecho, durante toda su gestión presidencial, Chávez tuvo que luchar contra su estigma de golpista y contra los permanentes ataques de los partidos de derecha que alcanzaron su paroxismo con el fallido golpe de estado de abril de 2002[21].

A la corriente renovadora encarnada por Brasil y Venezuela adhirieron varios países entre los que se destacaron Argentina, Bolivia y Ecuador. Estos tres países apoyaron desde diferentes perspectivas –cuyos detalles no es pertinente analizar en nuestro trabajo– el estilo agresivo del líder venezolano, aunque Evo Morales, en Bolivia, ha gozado (y sigue gozando) de un apoyo de clase bastante más homogéneo que le brinda mayor estabilidad y lo distingue de los otros gobernantes[22]. El nuevo posicionamiento ideológico en común permitió desarrollar estrategias de intercambios regionales –tanto mercantiles como solidarios– y una diplomacia en bloque, como decíamos antes, para equilibrar la relación de fuerzas con los países industrializados.

Hemos observado entonces cambios políticos relevantes a nivel regional que, sin lugar a dudas, imprimieron su huella en las sociedades. Notamos en estas últimas una apertura en cuanto a la idea que se ha querido imponer históricamente sobre la identidad nacional desde las clases dirigentes. En este aspecto el ejemplo boliviano es paradigmático del cambio de actitud oficial frente a los pueblos

[21] Es célebre la torpeza del gobierno español, liderado por José María Aznar, quien reconoció inmediatamente la legitimidad del nuevo gobierno formado por los golpistas. El autoproclamado presidente, Pedro Carmona, estuvo sólo dos días en el poder: Hugo Chávez, apoyado por fuerzas leales a la Constitución, retomó el poder el 14 de abril.

[22] En las elecciones presidenciales de 2005 y 2009 el candidato Evo Morales, del MAS-IPSP (Movimiento al Socialismo Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos), obtuvo casi la misma cantidad de votos de los electores cuyas actividades eran "obrero, trabajadora del hogar, labores de la casa", mientras que sectores como los trabajadores autónomos, empleados y patrones le quitaron apoyo (Oscar Vargas del Carpio Ribert: "Voto, ocupación y clase media: el apoyo a Evo Morales", en: rev. *Ciencia y Cultura*, Nº 26, La Paz, junio de 2011. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2077-33232011000100004&script=sci_arttext)

originarios[23], actitud que se observó en Argentina –aunque de manera menos radical– y que nos interesa analizar en el corpus de obras que tratan sobre las migraciones y los excluidos económicos.

Argentina: los cinco presidentes y las cuatro caras de la moneda

La inestabilidad económica –y por ende, también política– reinante durante la década de 1980 como consecuencia de la "crisis del petróleo" y "la crisis de la deuda del tercer mundo" se manifestó en Argentina en períodos de gran inflación y la consecuente devaluación de la moneda nacional. Hasta su desaparición en 1969, el Peso Moneda Nacional tuvo una existencia de casi un siglo con una cotización bastante estable. No obstante, a lo largo de los años se fue devaluando por lo que se decidió reemplazarlo por el Peso ley 18188 (llamado en el uso corriente simplemente "peso ley"). A su creación, un peso ley correspondía a 100 pesos moneda nacional.

El peso ley tuvo una vida corta; al cabo de poco más de una década fue reemplazado por otra ley que posibilitó la creación del Peso argentino (1 peso argentino = 10000 pesos ley 18188). A su vez, el Peso argentino no tuvo mejor suerte que su predecesor, su circulación desde 1983 hasta 1985 más que breve fue efímera. Los argentinos no habían alcanzado a reemplazar completamente la denominación de la moneda anterior y tuvieron que someterse a renovar los cálculos de extracción de ceros de la vieja moneda para hacer las compras cotidianas, cuyos precios se fijaban en una nueva moneda: el Austral. La cotización del Austral correspondía a mil pesos argentinos.

El Austral formó parte de un programa económico ambicioso tendiente a controlar la elevada inflación que se había desatado cuando Raúl Alfonsín (del partido Unión Cívica Radical) aún no había completado el primer tercio de su mandato presidencial. Las monedas de medio y de un centavo, con un hornero y un

[23] Vamos a utilizar la expresión "pueblo originario" a pesar de la controversia que existe en torno a la pertinencia y el origen del concepto. Véase sobre el tema: Jorge Fernández Chiti: "¿Pueblos originarios, indios, indígenas o aborígenes?" http://www.condorhuasi.org.ar/docs/pueblos_originarios_indios_indigenas_o_aborigenes.pdf

ñandú en el reverso respectivamente, perdieron todo valor al promediar su segundo año de circulación.

Al final del gobierno de Alfonsín la tasa de inflación alcanzó niveles exorbitantes: en 1989 llegó a 4990 por ciento. Durante ese año, los bancos llegaron a negociar intereses del 400 por ciento para las cuentas de ahorro a plazo fijo de un mes. La hiperinflación no sólo licuó la moneda sino que también diluyó toda posibilidad de que el presidente Alfonsín traspasase el mando a otro radical. La joven democracia tuvo que soportar dos hiperinflaciones (1985 y 1989), tres intentos de golpe de Estado por parte de las Fuerzas Armadas entre 1987 y 1988[24] y trece huelgas generales organizadas por la CGT (unión obrera única que reagrupaba las sesenta y dos organizaciones peronistas[25]), en poco más de cinco años[26].

La democracia salió indemne de la crisis; pues haber tenido que dejar el gobierno sólo seis meses antes del final de su gestión fue todo un logro para un gobierno constitucional en Argentina. El último en haber cumplido su período había sido el primero de Juan Perón (1946–1952). Sin embargo, con el tiempo, la sociedad pudo comprobar que el precio pagado por el mantenimiento de la democracia fue muy elevado: la adopción de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida (indulto a los militares que había cometido crímenes de lesa humanidad), liberalización económica que los sectores financieros lograron justificar por lustros de inestabilidad (altos índices de inflación, deuda externa elevada)

Para frenar la alta tendencia inflacionaria de los primeros quince meses del gobierno de Carlos Menem, después de infructuosos intentos por contenerla, el ministro de economía Domingo Cavallo impulsó un paquete de medidas que llamó

[24] El primer intento fue la "rebelión carapintada" dirigida por el teniente coronel Aldo Rico durante la Semana Santa de 1987. La segunda y tercera sucedieron en 1988: el 18 de enero Aldo Rico desobedeció su arresto domiciliario y se autoacuarteló en el regimiento de Monte Caseros con unos 60 oficiales y 200 suboficiales, y el 1º de diciembre el coronel Mohamed Seineldín se sublevó desde la guarnición de Villa Martelli con los miembros del Grupo Albatros.

[25] El partido político que representaba a los antiguos seguidores de Juan Perón se llamaba entonces Partido Justicialista. El candidato a presidente que presentó para las elecciones anticipadas de mayo de 1989 fue Carlos Menem.

[26] Sobre este tema véase: diario *Hoy*, de La Plata, domingo 11 de junio de 2000, p. 4. http://pdf.diariohoy.net/2000/06/11/pdf/04.pdf

"Plan de Convertibilidad". El proyecto fue aprobado con fuerza de ley en marzo de 1991. El 1º de enero de 1992 entró en vigor el Peso Convertible. La nueva moneda (un Peso convertible = 10000 australes) debía ser convertible por igual con el Dólar estadounidense, de esa manera se entendía acabar con la espiral inflacionaria. Así fue: del 84 por ciento anual en 1991 la inflación pasó al 0,1 por ciento en 1996. Sin embargo, como observamos en el cuadro 1, la tendencia a la baja de la inflación fue inversamente proporcional a la del desempleo.

Cuadro 3
Tasa de desempleo y de inflación entre 1991 y 1997

	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Tasa de desempleo	6,0	7,0	9,3	12,2	16,6	17,3	13,7
Tasa de inflación	84,0	17,5	7,4	3,9	1,6	0,1	0,3

Tasa de desempleo abierta (en % de la población económicamente activa)
Tasa de inflación: IPC (variación con respecto al año anterior)
Fuente: FIDE, con datos de INDEC

En efecto, la nueva política económica no consistió solamente en un estricto control del tipo de cambio. La liberalización de la economía, la privatización de las empresas públicas, la pérdida de competitividad de los productos de fabricación nacional debido al peso "fuerte" que había generado el tipo de cambio elevado, dieron como resultado un aumento de la desocupación a niveles alarmantes durante los años de recesión que fueron desde 1999 (al final de la presidencia de Menem) hasta 2002, con Eduardo Duhalde instalado en el sillón presidencial durante un gobierno provisional que duraría casi un año y medio. A mitad de camino habían quedado los famosos cinco presidentes en poco más de una semana, en diciembre de 2001[27].

Contexto histórico y social en la Argentina de los años 2000

La sociedad argentina fue sometida a violentos cambios después de la crisis económica, política, institucional y, sobre todo, social que conoció el país y que culminó con las manifestaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001 y la caída del

[27] Sobre este tema véase el artículo periodístico "Las semanas de los cinco presidentes" (*BBC Mundo*, 31 de diciembre de 2001). http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_1735000/1735611.stm

gobierno de Fernando de la Rúa. El quiebre lo produjo sin lugar a dudas la devaluación del peso, medida gubernamental decidida por el ministro de Economía Jorge Remes Lenicov y decretada por el Presidente interino Eduardo Duhalde el 4 enero 2002, apenas quince días después del inicio de las manifestaciones antes mencionadas. Luego de diez años de tasa de cambio fija (pero, como hemos comentado antes, con un tipo de cambio real elevado), el valor del peso argentino pasó de 1 a 3 Dólares Estadounidenses. Pero eso fue solamente el desenlace. Otros indicadores macroeconómicos nos permiten tener una visión más acabada de la envergadura de la crisis.

Cuadro 4
Variación de la tasa de desempleo y del PIB en Argentina entre 1997 y 2006

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Tasa de desempleo	14,9	12,8	14,1	15,0	18,3	17,9	16,1	12,6	10,6	10,1
Crecimiento del PIB	8,1	3,9	-3,4	-0,8	-4,4	-10,9	8,8	9,0	9,2	8,5
PIB por habitante*	8.200	8.273	7.759	7.696	7.203	2.710	3.410	3.994	4.736	5.486

Fuente: Sitio web del Banco Mundial.
* Datos expresados en Dólares estadounidenses.

A la recesión instalada desde 1999 se le agregó la crisis de la deuda que desembocó en la cesación de pagos (default) declarada el 23 de diciembre de 2001 por Adolfo Rodríguez Saá, a cargo del Poder Ejecutivo Nacional luego de la renuncia de De la Rúa. Rodríguez Saá cayó también antes del fin del año envuelto en la vorágine de la crisis institucional. Sólo Eduardo Duhalde –hombre fuerte de la provincia de Buenos Aires, sobre todo de los distritos del Gran Buenos Aires– logró un cierto consenso para llevar adelante un proyecto de salida de crisis. Sin embargo, el daño ya estaba hecho.

1.2 La crisis: cambios estructurales en los modos de producción y distribución de la literatura y el cine.

> *Meu editor copiava muito o que se fazia pelos Estados Unidos, […] achava que o romance estava morrendo e as vendas caíam vertiginosamente e numa feira ouvira muito falar de merchandising literário.*
>
> Carol Bensimon, "Capitão Capivara"

Una buena parte de los países Latinoamericanos aplicaron, como ya hemos visto, una política neoliberal que les había sido aconsejada por instituciones como el F.M.I. (Fondo Monetario Internacional) y el Banco Mundial, encuadradas éstas en lo que se llamó el Consenso de Washington. La aplicación de estas directivas fue, en muchos casos, una condición para el desbloqueo de créditos. Los países de la región asfixiados por el desequilibrio en la balanza comercial y los vencimientos del pago de los intereses de la deuda externa tuvieron que optar entre la cesación de pagos, con su consecuente aislamiento financiero, o la implementación de las medidas venidas de los países del norte (cuyas consecuencias sobre la mayoría de la población, por todos conocidas, fueron catastróficas). Veamos ahora cuales fueron los efectos que produjo la orientación económica adoptada durante los noventa sobre el campo artístico, en particular la literatura y el cine, y cuáles fueron a la postre las medidas que se implementaron para sobrellevar la coyuntura y permitir una adaptación a las nuevas condiciones del mercado.

La influencia del mercado

¿Por qué haber elegido la literatura y el cine como espejo representativo de lo que sucedía en la Argentina de los años 2000? Una de las razones ha sido el cambio notorio que ambas expresiones experimentaron en su relación con el mercado, por un lado, y con la academia, por el otro; tomando estos dos campos en

el sentido que les da Damián Tabarovsky en su ensayo *Literatura de Izquierda*; es decir entendiéndolos como los dos polos encuadrados dentro de los límites rígidos que les confieren sus convenciones (Tabarovsky, 2008: 15).

Mientras que la literatura ha gozado a lo largo de la historia de una estrecha relación con la academia y las otras artes, el cine ha conseguido un reconocimiento más amplio dentro de los claustros académicos hace apenas unas décadas; aunque hay antecedentes, como la creación de las primeras escuelas superiores de arte audiovisual, que se remontan a principios de los años 1960[28].

Otra razón que ha influido en la elección de estas dos expresiones ha sido la transformación que efectuaron para adaptarse a las nuevas condiciones del mercado y de la sociedad. Tuvieron que cambiar, en efecto, los modos de producción, de creación y de distribución.

El cine ya había comenzado a cambiar a mediados de los años noventa. La ley de Cine (ley Nº 24.377/94) aprobada en plena era menemista permitió aumentar significativamente el presupuesto del INCAA, el instituto regidor del sector, y, por añadidura, aumentar las ayudas financieras para las nuevas películas. La literatura, por su parte, tuvo que tocar fondo. La nueva generación de escritores no encontraba espacios dentro del círculo editorial desarrollado durante los noventa por lo que una buena parte tuvo que aprender a autofinanciarse y autoeditarse. Uno de los motores de la renovación vino de la mano de pequeños grupos de artistas plásticos y dramaturgos que junto a poetas y narradores comenzaron a compartir espacios de difusión y actuación (realizando *happenings*, *performances*) emulando, si se nos permite, lo que en la década de 1960 produjo el Instituto Di Tella, aunque en un movimiento más disperso y variado a diferencia de aquél que había sido una referencia única.

[28] Podríamos decir que la génesis de los estudios de cine se remonta a la fundación de los *Cahiers du Cinéma*, en 1951, por André Bazin, entre otros. El impulso dado por la revista permitió el desarrollo de la semiología del cine en la que se destacaron, desde la década de los 60, Christian Metz y Gilles Deleuze. En Argentina, los estudios críticos de cine datan de los años 60; por ejemplo, la Universidad Nacional de La Plata creó el departamento de Cinematografía en la Facultad de Humanidades en 1961.

En el campo literario se observó una transformación en el mercado editorial que derivó, en una relación causal, en un movimiento de cambio en relación al canon considerado hasta finales del siglo veinte o, al menos, un debate en torno a la legitimidad de algunos de sus elementos integrantes. La selección de escritores por publicar que las editoriales hacían en favor de los autores consagrados –con el objetivo de minimizar riesgos y asegurar el éxito en las ventas– cercenaba las posibilidades de los más jóvenes. Escritores como Hernán Ronsino tienen un recuerdo fresco de esa época:

> En octubre de 2001 me recibí. Es el momento de afirmación de uno en su oficio, en sus deseos, en lo que quiere proyectar y salí frente a un país que se había derrumbado. Todos los proyectos que tenía, las ideas siempre las presentaba en algún lado y todo se pinchaba; no se podía hacer nada. Era una sensación de pesimismo, o que era difícil insertarse como generación, que era una generación que aparecía ahí fuertemente. De hecho, después de la crisis, hay una especie de renovación literaria también ¿no? El momento de la crisis nos marca a nosotros como generación y nos incorporamos con esa marca también. Yo creo que junto con lo que pasó con la dictadura, que por ahí no éramos conscientes de lo que nos ocurría a nosotros como generación; pero sí nos dejó huellas eso. La gran marca histórica que nos constituyó, digamos, en ese momento fue la crisis de 2001. Y luego de esa crisis empezó a aparecer toda una camada de autores que empezaba a rebuscárselas para publicar, armando pequeñas editoriales, armando blogs, armando grupos de lectura, y ahí nos fuimos conociendo.[29]

Los autores noveles, en busca de espacios de expresión, comenzaron a crear medios alternativos para que sus obras alcanzasen a un público. De esta manera, empezaron a ver la luz galerías culturales donde se realizaban *performances* que combinaban lectura de poesía y actuación, nuevas editoriales con su espacio de venta propio –como lo es la librería "La internacional Argentina" para "Mansalva"–, y editoriales totalmente artesanales como las cartoneras y su pionera "Eloísa Cartonera". Estos emprendimientos culturales revitalizaron el sector editorial y dieron un nuevo impulso al campo literario, en lo que a la publicación de escritores noveles se refiere. Éstos, además de conseguir publicar sus libros gozaron de total libertad para la creación, así nos lo explicó Gabriela Cabezón Cámara: "Eterna [Cadencia] está esperando mi próxima novela. Tuve algunas ofertas de algunas otras editoriales.

[29] Véase en la sección "Entrevistas" de los anexos a este trabajo, al final del mismo, la entrevista al escritor Hernán Ronsino.

[…] Yo los voy haciendo [los libros] y luego hay gente que los quiere. Por ahora es así, estoy contenta, y espero que siga así".[30]

La libertad creativa de la que gozaron los escritores de la nueva generación –la de los 2000– permitió un acercamiento a temáticas muy poco exploradas, como la de las diversidades sexuales y los excluidos, y una toma de riesgos en el trabajo del lenguaje y el vocabulario ámbitos en los que los hacedores del canon, salvo raras excepciones, permanecían hasta entonces refractarios al cambio.

Reestructuración I: El campo literario

La gran apertura de la economía latinoamericana significó el ingreso de la región en el mundo globalizado. En el campo literario, este proceso implicó una creciente "asimetría en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción" (Cedeño, 2010: 74); proceso en el cual fue determinante el papel desempeñado por las editoriales, tanto nacionales como extranjeras.

> Los cambios de gestión en las tradicionales editoriales familiares locales alentaron el ingreso de capitales provenientes de otras áreas al sector editorial. Con la creación de grandes redes de librerías se modificaron las estructuras comerciales y la especialización del sector gráfico, sobre la base de ventajas comparativas se tradujo en mayores exportaciones. Estas nuevas reglas de juego en la región concentraron notablemente la producción y la comercialización editorial. Otro punto de inflexión fue el fin del proceso de concentración editorial en España. Las limitaciones de mercado existentes en la península para la continuación del ritmo expansivo del negocio editorial y el ingreso de un fuerte competidor como Bertelsmann obligó a los grandes grupos editores como Prisa, Mondadori, Planeta, Ediciones B o Zigzag a globalizarse como mecanismo para enfrentar la nueva competencia dentro del sector. (Claudio Rama, 2003: 129).

La necesidad de buscar nuevos mercados que tenían las grandes editoriales citadas por Claudio Rama ante la voracidad del grupo Bertelsmann anticipaba y buscaba evitar lo que al final se volvió irreversible para algunas de ellas. La multinacional alemana adquirió en noviembre de 2012 la propiedad total del sello

[30] Véase en la sección "Entrevistas", en los anexos a este trabajo, la entrevista a la escritora Gabriela Cabezón Cámara.

Mondadori rebautizándolo Literatura Random House[31]; así el grupo editorial Random House Mondadori pasó a llamarse Pinguin Random House y a sumar una nueva división a su presencia en lengua castellana[32]. Sin embargo, las editoriales ibéricas (y las europeas con filiales en España) mostraron una codicia similar en América Latina no sólo al concentrar las partes de mercado (en Argentina hay 1590 editoriales, pero las diez primeras concentran el 45 por ciento de las ventas[33]) sino también al provocar un fenómeno de "extranjerización" puesto que al final del proceso de concentración, a finales de la década de 1990, las empresas extranjeras controlaban la mayor parte del mercado: en Argentina, por ejemplo, "solo veinte editoriales dominaban el mercado y ninguna de ellas [era] de capital local" (Vanoli, 2009: 169).

Es de destacar que, además, los capitales que llegaron a la región gozaron de algunas ventajas. El caso de Brasil y México es el más notable puesto que los dos juntos significaban el 75 por ciento del mercado editorial latinoamericano[34]. Pero a esta ventaja cuantitativa hay que agregarle la que proporcionaron las reglas propias de cada uno de los países. Tanto Brasil como México se caracterizan por la intervención del Estado en la producción y compra de libros de texto. En 2000, el gobierno brasileño "adquirió 70 millones de libros para el curso lectivo 2001, o sea, casi el 20% de la producción local o el 40% de la producción didáctica total" (Claudio Rama, *op. cit.*: 130). El mercado mexicano, por su parte, además de dirigir una parte importante de su edición hacia las compras estatales, tiene la particularidad de practicar la coedición entre editoriales públicas y privadas para alentar a la industria nacional. Estas características hacen que una gran parte de los títulos publicados

[31] Sobre el tema léase la nota periodística "El grupo editorial Random House Mondadori pasa a llamarse Penguin Random House" (ABC, Madrid, 7/11/2013) http://www.abc.es/cultura/libros/20131104/abci-penguin-random-house-201311041716.html

[32] Las divisiones editoriales de la sección en lengua española del grupo incluyen además a los sellos Beascoa, Caballo de Troya, Collins, Conecta, Debate, Debolsillo, Fantascy, Grijalbo, Lumen, Nube de Tinta, Plaza & Janés, Reservoir Books, RHM Flash, Rosa dels Vents, y Sudamericana.

[33] Claudio Rama, *op. cit.*, p. 133. Sobre el mismo tema también se puede destacar el excelente trabajo realizado por Martín Becerra, Pablo Hernández y Glenn Postolski (2003).

[34] En 1998, Brasil significaba el 54 por ciento del mercado y México el 20, el tercero era Argentina que representaba el 10 por ciento. (Claudio Rama, *op. cit.*: 129)

sean de tipo didácticos; el resto –del cual un buen número se destina a los *best sellers*– se divide entre los otros géneros. En un contexto semejante cabría preguntarse cuál es la parte que queda para los nuevos poetas y narradores.

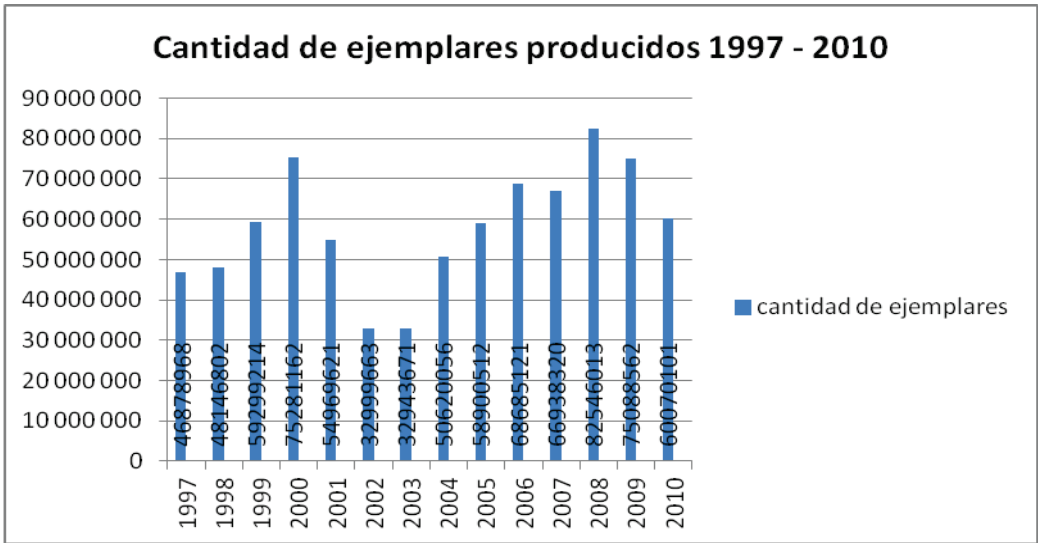
En Argentina un importante sector editorial privado se desarrolló entre 1930 y 1970 gracias al surgimiento de grandes sellos. Claridad, Emecé, Losada, Peuser y Sudamericana llegaron a posicionar hegemónicamente a la edición argentina en el mercado de habla hispana. A partir de la década de 1970 el sector se fue retrayendo hasta que en los años 1990 cedió a la presión de los grandes grupos europeos. La lánguida industria local no sólo tuvo que enfrentarse al poder económico de firmas como Bertelsmann, sino que tuvo que soportar también la desigualdad fiscal puesto que mientras la producción local pagaba impuestos en diversas etapas (no debía, sin embargo, pagar el IVA) los libros importados estaban exentos de impuestos. En efecto, el sector local recibió el tiro de gracia cuando el 25 de julio de 2001, al final del proceso de concentración, se sancionó la ley 25446[35] (llamada ley del fomento del libro y la lectura) que permitió liberar de gravámenes la importación de libros terminados que viniesen acompañados de otros objetos –juguetes, por ejemplo–. Así, a través de maniobras empresariales como compras o fusiones, se produjo el ingreso al país de grandes actores del sector como Planeta –adquirió Emecé y Minotauro–, Bertelsmann –compró Sudamericana–, Ediciones B –adquirió Javier Vergara Editores–, el grupo francés Havas –se quedó con Aique–, y la colombiana Tesis Norma que compró Kapelusz (Becerra, Hernández y Postolski, 2003: 77–88).

Vale destacar, sin embargo, que durante la década del noventa la industria editorial tuvo un gran crecimiento con una tirada promedio anual de unos “52 millones de libros” entre 1990 y 2004. Entre las materias más destacadas encontramos: Literatura con un 23,8 por ciento, Educación (13,8) y Derecho (11,6) [Botto, 2006: 211].

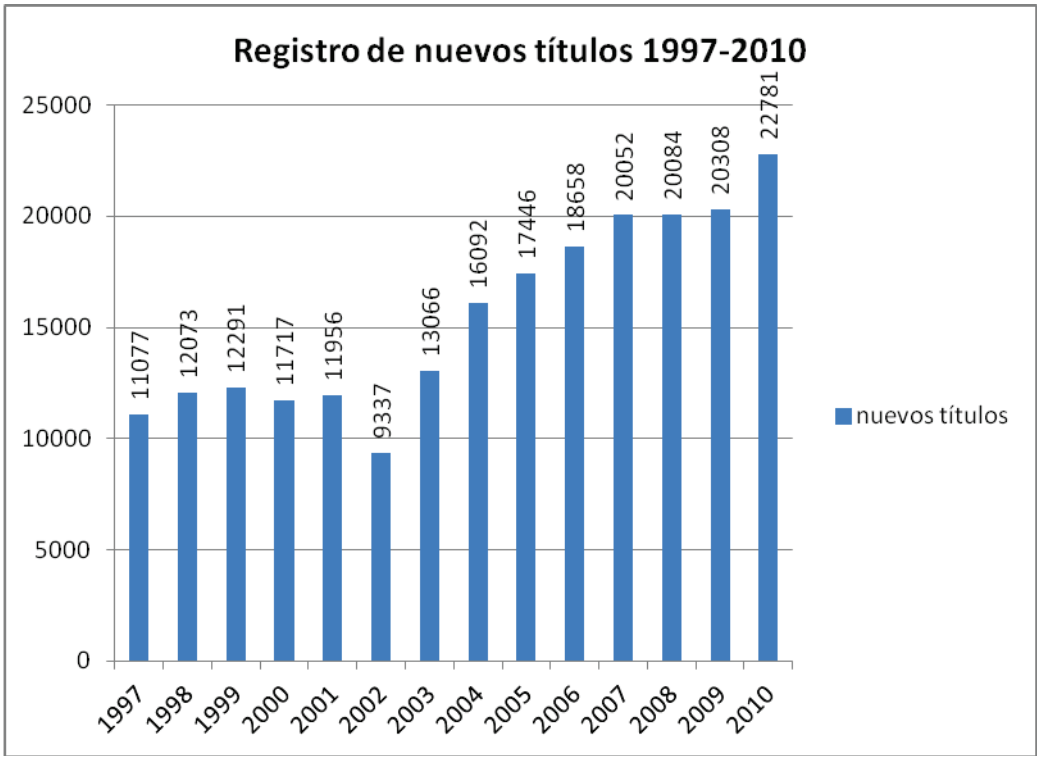
El comportamiento del mercado editorial muestra, sin embargo, ciertas paradojas. Por ejemplo, alcanzó el pico de ejemplares impresos en el año 2000, en medio de una coyuntura de recesión que duró tres años. En los siguientes gráficos

[35] El capítulo IV, titulado «fomento de la industria editorial», precisa las exoneraciones fiscales mencionadas. http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/68006/norma.htm

podemos observar la evolución del sector de la edición entre finales de los noventa –momento del mayor ingreso del capital extranjero– y 2010.



Según datos de la Agencia Argentina de ISBN



Según datos de la Agencia Argentina de ISBN

Los gráficos muestran en primera instancia que uno de los picos de mayor producción de ejemplares se produjo en 2000, en pleno proceso de "extranjerización" de las editoriales (Vanoli, *op. cit.*: 168). Sin embargo, lo que significó una nueva dinamización para las editoriales no lo fue tanto para los autores. En efecto, si observamos los nuevos títulos registrados durante el mismo período notamos que hubo poca variación entre 1997 y 2001, y que sólo en 2003, después de haber superado el impacto de la crisis de 2001–2002, la cantidad de novedades fue en aumento hasta casi duplicar en 2010 las cifras que se manejaban a finales de la década del noventa.

La concentración dentro del sector tuvo un fuerte impacto no sólo en la propia profesión de editor sino también en la promoción de nuevos autores y la publicación de sus obras. Así como en Brasil o México las editoriales multinacionales vieron en las publicaciones didácticas una forma de evitar riesgos, en Argentina la forma segura de publicar las orientó a los autores consagrados.

Los jóvenes escritores, entonces, vieron con escepticismo sus posibilidades de acceder a una primera publicación. Dos fenómenos que surgieron de la dificultad de conseguir una primera publicación fueron las galerías pluriartísticas que con el antecedente de Belleza y Felicidad propusieron un nuevo espacio donde las *performances* se encontraban con la lectura de poesía, las artes plásticas y el teatro, y las editoriales alternativas que experimentaron con nuevos soportes materiales y vías de distribución que no las sometieran a las reglas comerciales y financieras del mercado.

Autores noveles: las editoriales alternativas

Una estrategia generalizada entre las editoriales pequeñas y las "independientes" fue la de volcarse hacia los "nichos de mercado".

> Buscan asegurar un pequeño porcentaje de lectores "cautivos" –la reducción de las tiradas es un fenómeno que atañe a toda la industria, incluyendo las grandes empresas–, a partir de la publicación de autores y géneros que no constituyen una inversión segura desde el punto de vista de la rentabilidad. La revitalización de la edición de poesía en nuestro país

durante este período es un indicador, entre otros varios, de las estrategias que despliegan este tipo de editoriales. (Botto, 2011: 4)

Sin embargo, después de la crisis de 2001 surgieron "emprendimientos que se autodenominan ya no "independientes" sino "alternativos", "artesanales" y, en algún caso, "antimercado" (*Ibid*.: 4–5). Uno de los proyectos que estableció una nueva visión de la actividad fue la creación de "Eloísa Cartonera".

Mucho se ha escrito sobre los comienzos de la ya mítica editorial que edita libros compuestos de fotocopias recubiertas de tapas de cartón reciclado. También se ha escrito bastante –aunque bastante menos– sobre los proyectos que la precedieron: "Nunca nunca quisiera irme" y "Belleza y Felicidad"[36]. "En 1999 Fernanda Laguna y Cecilia Pavón inauguraban la editorial–galería de arte "Belleza y Felicidad" siguiendo los modos de producción artesanal de la literatura que abundaban en las décadas del setenta y ochenta en Brasil" (Palmeiro, 2011: 16). Dos años antes la poeta Gabriela Bejerman, amiga de ambas y colaboradora de ByF, había lanzado la revista *Nunca nunca quisiera irme* que significó a la postre una basa para el lanzamiento del nuevo proyecto artístico.

Laguna y Pavón pusieron en práctica un modo de difundir la literatura que habían visto en el norte de Brasil durante un viaje que habían hecho a Salvador de Bahía junto con su amiga Gabriela Bejerman: las *lojas de cordel*[37].

> La literatura de cordel: se trataba de pequeños libritos folletinescos que se vendían colgados de una cuerda (como la de tener la ropa lavada) en negocios que mezclaban la literatura popular con otras chucherías (objetos baratos devenidos más tarde en kitsch). Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía ideológicamente negado en un circuito cultural basado en el privilegio de clase, que remite a un modo de producción literario sostenido, tanto en las grandes editoriales como en las universidades, por la explotación casi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio –el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada. (*Ibid*.: 172).

[36] La crítica Cecilia Palmeiro realizó un trabajo destacado sobre Belleza y Felicidad y la influencia del trabajo literario y militante de Néstor Perlongher en su modo de funcionamiento.

[37] Vale señalar que se trata de una práctica muy antigua que existía ya en España, en el Siglo de Oro.

El surgimiento de Belleza y Felicidad –según Cecilia Palmeiro– ha rescatado el legado dejado por Néstor Perlongher quien a principios de los ochenta había promovido las literaturas del *desbunde* brasileño. Las fundadoras buscaron que la obra de arte se volviese accesible económica y físicamente tanto para el artista como para el público. En primer lugar, los textos de poesía o prosa se editaban en simples hojas blancas de oficina que podían estar escritas en forma manuscrita o a través de una impresora particular; después, la obra era presentada en reuniones de lectura y *performance* abiertas a todos los que quisieran participar, de esa manera el artista se daba a conocer y los lectores o espectadores alcanzaban un contacto más personalizado con el mundo de la cultura y participaban de una dinámica novedosa que los incluía como actores plenos y donde el aspecto mercantil era relegado a último plano.

Palmeiro ha observado, por otra parte, que ciertos artistas jóvenes se "salían de lo estricta y tradicionalmente literario para vincularse con otras prácticas sociales como formas de intervención política" (*Ibid*.: 11). Es decir que de la misma constatación que hemos hecho nosotros (la exploración de nuevas formas –de creación, producción, distribución– dentro de un campo artístico) la lleva a formular una hipótesis política. Nuestra investigación, por su lado, si bien tiene en cuenta el aspecto político al que hace referencia Palmeiro, se orienta principalmente hacia una hipótesis de índole cultural donde no sólo entra en juego la política sino también una revisión de las referencias culturales que sirven de sustento, entre otras cosas, para la construcción de un canon o la preferencia de un soporte físico de la obra por encima de otro.

En estos dos aspectos –el canon (su puesta en duda) y el soporte– se apoyaron las nuevas editoriales alternativas para pensar su estrategia de desarrollo en un campo dominado por los grandes grupos. Buscaron distinguirse al apuntar hacia un público determinado y la composición de un catálogo que reposara en un nicho del mercado descuidado por las grandes firmas. Así, editoriales fundadas durante los 2000, como Interzona y Mansalva, han publicado desde sus inicios no sólo los trabajos inéditos de jóvenes narradores y poetas argentinos sino también los de escritores latinoamericanos que eran conocidos en su tierra pero ignorados en Argentina, como lo refleja el testimonio de Manuel Pampín, de Corregidor, editorial

que, además de publicar autores de poca difusión en el mercado, se especializó en torno al tango y el sindicalismo:

> "Las pequeñas editoriales sólo podrán subsistir en un mercado globalizado y excesivamente monopolizado por las grandes empresas publicando autores poco conocidos y temas descuidados por los grandes editores, por tratarse de "espacios" reducidos que tienen que ver con el rescate cultural de determinado país, o área del continente". (Manzoni, 2001: 787)

Este punto de vista es compartido por otros editores como Gastón Gallo, de Simurg, quien sostiene que las grandes editoriales dejan un campo de acción marginal, sobre todo en la literatura narrativa y poética, muy interesante para los pequeños emprendimientos (*Ibid*.: 784). Esta coyuntura particular ha sido particularmente apreciada por escritores entonces noveles como Gabriela Cabezón Cámara.

> Un día, María Moreno, que es una gran escritora, gran periodista y gran persona, me dijo: "llevale esto a Leonora de Eterna Cadencia, que recién estaba abriendo". Ella [Leonora Djament] me dijo: "Dale, publiquemos esto". Fue así de fluido. Así como estaba todo trabado, antes; fue muy fácil, después[38].

El segundo aspecto, el soporte material de la obra, produjo que la transformación del libro fuera atravesada por distintas ópticas, de acuerdo a la innovación que quisieron aportar los diferentes editores. Hubo quienes quisieron un abaratamiento de costos y apuntaron a publicar los textos en formatos rayanos al folletín; algunos buscaron que sus libros recuperasen el aura, perdida en la rusticidad de los materiales, a través de una cobertura pintada a mano en cada ejemplar; otros se diferenciaron por un arte de tapa también original, ideado por un artista ligado a la casa de edición, aunque reproducido en todos los ejemplares de la obra.

Esta senda transitada por las pequeñas editoriales fue marcada, además, por algunos emprendimientos originales como el de las editoriales cartoneras: la creación de "Eloísa Cartonera", por ejemplo, representó, como hemos dicho, un hito en la evolución del sector.

[38] Véase en la sección "Entrevistas", en los anexos a este trabajo, la entrevista a la escritora Gabriela Cabezón Cámara.

Editoriales cartoneras

"Eloísa Cartonera" fue, en efecto, la editorial pionera en lanzar libros encuadernados con tapas de cartón rústico reciclado. La idea surgió, en 2003, de un grupo de artistas[39] que percibían muy lejana la posibilidad de ver publicados sus libros dentro de los carriles tradicionales. Los fundadores, Javier Barilaro –dibujante y pintor–, Fernanda Laguna –artista visual, *performer*– y Washington Cucurto –poeta y narrador–, pensaron que al mismo tiempo podrían publicar a otros autores argentinos o latinoamericanos que aún no lo habían sido en Argentina y asimismo pagar el cartón de los cartoneros a un precio más alto del habitual y compensar, así, la mísera retribución que éstos recibían por el material que recogían de la vía pública.

> Ante el alza del papel y la impresión del libro, así como de las cartulinas, el cosido y el plastificado de sus tapas, Cucurto, Barilaro y Laguna decidieron pagar el kilo de cartón a los recolectores cinco veces más (1,50 pesos argentinos) que los centros de reciclaje (30 centavos) y hacer uso de dicho material para la encuadernación de sus libros —cuyo contenido es fotocopiado, no impreso. No conforme con ofrecer a los recolectores un comercio justo, Eloísa Cartonera decidió emplearlos como mano de obra para la confección de libros, cada uno de éstos con un diseño único en sus tapas puesto que lo realiza un solo trabajador.[40]

Desde su primera publicación (*Pendejo*, de Gabriela Bejerman) la editorial confeccionó un catálogo con una lista de 123 títulos (en la actualidad son ciento veintiuno[41]) de autores que cedieron gratuitamente los derechos de publicación –sin perder su propiedad comercial– (Entrevista a María y Alejandro, trabajadores en "Eloísa Cartonera"). Entre los autores que integran el catálogo encontramos una distribución equitativa entre escritores consagrados y noveles (Trajkovic, 2009: 90); los primeros, como César Aira o Rodolfo Fogwill, se benefician del prestigio de haber apoyado un emprendimiento original y popular, mientras que los segundos, como

[39] La idea fue del artista plástico Javier Barilaro y de los poetas Hernán Bravo Varela y Washington Cucurto.

[40] Bravo Varela, Hernán. "Cartones de Abelardo y Eloísa". Nota publicada en letraslibres.com, el 8 de septiembre de 2009. http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/cartones-de-abelardo-y-eloisa

[41] Vease el detalle en : http://www.eloisacartonera.com.ar/libros.html

Fabián Casas, Juan Diego Incardona o el mismo Washington Cucurto, gozaron de una primera publicación de sus obras que les dio la visibilidad necesaria para ser reconocidos por las otras editoriales.

Desde la creación del sello, los fundadores y miembros de "Eloísa Cartonera" fueron invitados en repetidas oportunidades para dar charlas en el extranjero y estimularon la aparición de emprendimientos, sobre todo en América Latina, que emularon su estética y principios editoriales; tal es el caso de "Animita Cartonera" (Chile), "Dulcinéia Catadora (Brasil), "La cartonera" (México), "Sarita Cartonera" (Perú), "Yerba Mala Cartonera" y "Mandrágora Cartonera" (Bolivia), "Yiyi Jambo" (Paraguay). (Bilbija y Celis Carbajal, 2009: 197–210)

En el local que ocupa en la actualidad la editorial recibe diariamente la visita de turistas extranjeros que han oído hablar del original concepto en su país de origen. Van en busca de su libro "a medida". Entonces, cuando vamos al local de la calle Aristóbulo del Valle 666, del barrio porteño de la Boca, no encontramos solamente a los libreros que van a hacer o a retirar su pedido de ejemplares nuevos.

Autores noveles: *happenings*, *performances* y los espacios culturales

Algunas de las editoriales pequeñas que vieron la luz durante los años de la recesión y los posteriores al estallido de la crisis fueron el resultado de un proceso que incluía amistad, creación, encuentros de creación y de difusión. A modo de ejemplo, antes de fundar Ediciones Deldiego, en octubre de 1998, la mayoría de sus miembros habían formado parte de la revista *18 whiskys* [42] y organizaban presentaciones y recitales de poesía con frecuencia. Esta experiencia les permitió gozar de un espacio de pertenencia que, el momento llegado, sirvió de plataforma para el lanzamiento de la editorial.

[42] Entre los miembros de se encontraban los poetas Daniel Durand, José Villa, Darío Rojo, Mario Varela, Laura Wittner, Ezequiel y Manuel Alemián, Eduardo Ainbinder, Sergio Raimondi, Rodolfo Edwards y Osvaldo Bossi. Véase: Alfredo Jaramillo, "Descontrol y política", nota publicada en el suplemento *Radar*, de *Página 12*, el 27 de diciembre de 2009. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3656-2009-12-29.html

> Se hizo la presentación de los seis primeros libros en el anfiteatro de la Plaza de los Perros (Córdoba y Jean Jaures) y ahí empezó todo. Eran libros artesanales: los imprimíamos en impresora láser, en papel artesanal belga, y, como siempre, los armábamos nosotros. Dado el pequeño éxito que causaron los textos, y el formato y el diseño de los libritos, seguimos adelante, siempre ocupándonos de hacer todo, desde la selección y edición hasta el diseño de tapa.[43]

De la misma manera fue tomando forma Belleza y Felicidad, proyecto emprendido por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, en 1999. La iniciativa se enmarcó en una continuidad y complementariedad de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa* que dirigía desde sus inicios, en 1997, Gabriela Bejerman, amiga de Pavón y Laguna y principal colaboradora del nuevo emprendimiento.

> Crearon primero el sello editorial ByF, para el cual la literatura no era sólo una mercancía sino una cosa barata y luego una galería de arte en el barrio de Almagro, donde no se trataba de nuclear artistas en un ámbito cerrado, sino de juntar personas que hacían distintas cosas y las compartían con los amigos (lógica que atravesó también la construcción del catálogo) poniendo en duda el estatuto del arte y conceptos como calidad estética, especificidad y autonomía, y construyendo proyectos en red, así como modos experimentales de comunidad.[44]

Asistimos entonces, en los años 2000, a la maduración de un movimiento artístico que se había gestado durante la década anterior a través de proyectos culturales, como los citados anteriormente en esta sección, que aglutinaban a decenas de artistas de diversas disciplinas –poetas, narradores, artistas plásticos y dramáticos, etc.–. Fueron varios los grupos, cada uno tenía un núcleo fijo de miembros al cual se acercaban artistas que colaboraban también en otros grupos. Entonces, así como Gabriela Bejerman fue, como hemos observado, la fundadora y directora de un proyecto propio mientras que, al mismo tiempo, colaboraba estrechamente en otro de un grupo de artistas afines a ella, en el mismo sentido fue la trayectoria de Fernanda Laguna: cofundadora de Belleza y Felicidad y de Eloísa Cartonera y colaboradora, simultáneamente, de varios proyectos.

---

[43] Véase: Natalia Fortuny, "Contrapoesia", nota publicada por la revista digital *El Necio*. http://elnecio.comxa.com/num_ant/necio09/cultura.htm

[44] Véase: Cecilia Palmeiro, "Belleza y Felicidad: Girls just wanna have fun", nota publicada por la revista digital *Crítica Latinoamericana*. http://criticalatinoamericana.com/belleza-y-felicidad-girls-just-wanna-have-fun/

Estos escritores y artistas se reunían, desde mediados de la segunda mitad de la década del noventa, para desarrollar un proyecto estético, en primer lugar, y productivo, después, que brindase una respuesta alternativa a la línea cultural hegemónica que, a gran escala, tendía a homogeneizar la producción literaria (edición de los autores consagrados, tópicos que aseguraran grandes ventas, precios altos) sin tomas de riesgo.

Reestructuración II: El campo cinematográfico

El cine latinoamericano tuvo su época de oro entre los años 1930 y 1950 cuando logró desarrollar un sistema industrial propio (tomando el de Hollywood como modelo) que le permitió "lanzar a escala regional –y en algunos casos, a escala mundial– películas y figuras de la cultura latinoamericana" (Getino, 2010: 32). Este modelo alcanzó su apogeo cuando el director español Luis Buñuel obtuvo en el festival de Cannes el premio al mejor director por la película *Los olvidados*, film que en 2003 fuera integrado por la UNESCO en el Programa Memoria del Mundo.

Sin embargo, como bien señala Octavio Getino, cuando hablamos de cine latinoamericano nos estamos refiriendo, en realidad, a la producción de apenas un puñado de países de la región.

> Entre las, aproximadamente, 12500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5500 corresponden a México (45% del total), 3000 a Brasil (25%) y 2500 a la Argentina (20%). El 90% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 10% restante a más de veinte repúblicas de la región, particularmente, las que decidieron producir imágenes propias a través de diversas políticas de fomento (*Ibid*.: 31).

Un dato anecdótico que refleja la importancia que estos tres países acordaban al cine en sus tempraneros años es el descubrimiento, en 2008, de una copia de 16mm del film *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) que permitió recuperar 26 minutos de los que faltaban para completar –aunque no en su totalidad– la restauración realizada pocos años antes. La *avant-première* de la nueva restauración fue exhibida en la inauguración de la 60º edición de la Berlinale, el 12 de febrero de 2010. A la proyección le agregaron el acompañamiento musical, en

simultáneo, de la filarmónica de Berlín y la difusión en directo para Alemania y Francia por el canal de televisión binacional "Arte". Esto nunca habría sido posible si Adolfo Wilson, dueño de la distribuidora Terra, no hubiese estado en Berlín, en 1927, para el estreno de la película y no hubiera comprado una copia integral para la distribución en Argentina y el Cono Sur[45].

No obstante, en la actualidad, podemos señalar un mayor desarrollo en países como Chile, Colombia, Uruguay y Venezuela; los tres últimos se vieron notoriamente beneficiados por una nueva reglamentación y una legislación adaptada a la realidad del mercado. Si antes del cambio de milenio estos países apenas formaban, en su conjunto, parte del 10 por ciento de la producción latinoamericana, entre 2000 y 2009 pasaron a participar de poco más del 20 por ciento de la industria regional.

Cuadro 5

Producción de largometrajes entre 2000 y 2009[46]

	Argentina	Brasil	México	Chile	Colombia	Venezuela	Uruguay
Cantidad de films producidos	800	600	450	180	120	110	90

Fuente: Getino, 2012: 25.

Así como a nivel geopolítico y comercial la creación de bloques como el Mercosur (Mercado Común del Sur), en los años noventa, ALBA (Alianza Bolivariana para América) y UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas), una vez entrado el nuevo siglo, favorecieron la integración política y el desarrollo comercial de la región[47], la creación y posterior ampliación de la CAACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica) durante los noventa cumplió el mismo papel en

[45] Véase: Adrián Ponze, "*Avant-première* mundial de la versión restaurada de un clásico del cine", nota publicada en el blog: http://brevesporadrian.blogspot.fr/2010/02/avant-premiere-mundial-de-la-version.html

[46] Datos extraídos de: Getino, Octavio. "Informe Central". En: *Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2012. p. 25

[47] Sin olvidar el valioso antecedente que ha significado la CAN (Comunidad Andina). Fundada en 1969, la CAN extendió su nivel de integración al crear, en 1993, una zona de libre comercio entre los países miembros.

el área del cine. En efecto, el mayor intercambio entre los países miembros permitió que en 1997 los empresarios del sector creasen la FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales), institución que a la postre impulsaría el programa IBERMEDIA, un programa que fomenta la coproducción de películas de ficción y documentales y que tiene por objetivo crear un espacio audiovisual por medio de ayudas financieras destinadas a los productores independientes de los países miembros[48]. Fue en este contexto favorable que algunos Estados que carecían o disponían de leyes inadaptadas a las condiciones actuales del mercado audiovisual lograron una legislación al respecto; tal fue el caso de Colombia y Chile en 2004, Venezuela en 2005, Panamá en 2007, Uruguay en 2008, Nicaragua en 2010 (Getino, 2012: 19–20).

En el seno de los bloques regionales también se ha buscado legislar sobre la industria audiovisual. En 2003, por ejemplo, el Mercosur creó la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), un órgano consultor conformado por las autoridades nacionales en la materia tendiente a estimular el intercambio entre los países miembros.

Nos encontramos, entonces, con un campo en el que al dinamismo propio de los creadores se le agregó la voluntad institucional y gubernamental de tomar medidas tendientes a fomentar el desarrollo de la industria regional del sector.

El caso argentino

En Argentina, durante los años 2000, en particular después del estallido de la crisis económica e institucional que sufrió el país en diciembre de 2001, el campo cultural parece haber encontrado un impulso nuevo para contrarrestar los aspectos negativos del proceso llevado adelante durante la década de 1990, período signado por la apertura económica, el neoliberalismo, y la contracción del Estado. En aquel contexto, la tasa de cambio fija del peso argentino con respecto al dólar

[48] Países miembros de Ibermedia : Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

estadounidense hizo, como hemos explicado en referencia al sector editorial, que la producción nacional perdiese competitividad debido a su alto costo –aunque sectores como el cine encontraron ciertos beneficios en la mayor accesibilidad a equipamiento e insumos importados–. Entonces, así como gran parte de la sociedad experimentó importantes cambios estructurales, el sector del cine –al igual que el literario– también tuvo que adaptarse al nuevo contexto.

El problema en el campo cinematográfico no provenía sólo de la coyuntura socioeconómica que transitaba la Argentina de entonces, había hábitos y prejuicios enquistados en el funcionamiento del sistema que impedían el acceso al mismo de ciertos sectores de la sociedad.

> En ese momento [principios de los noventa], no era el cine lo que es ahora; no había ni la cantidad de escuelas de cine, ni los jóvenes estaban incluidos, era otro mundo. Y también era particularmente diferente para las mujeres. Las mujeres no tenían acceso; pensá que la única mujer directora –quizás había alguna más–, pero la que se veía más, parecía ser María Luisa Bemberg. El cine, además, era una cosa de clase, muy distinto a lo que es ahora. (Entrevista a Sandra Gugliotta, audio: 00.00.50–00.01.27)

Había entonces costumbres arraigadas con serios prejuicios en cuestiones de género, de clase, e incluso de generación. Hasta entonces pocas mujeres habían realizado algún largometraje en Argentina, entre ellas podemos citar a Jeanine Meerapfel y a María Luisa Bemberg; esta última, quizás la principal representante de las directoras mujeres, pertenecía incluso a una de las familias más poderosas del país: su bisabuelo, Otto Bemberg fue un empresario y financista alemán que se instaló en Argentina a mediados del siglo diecinueve; a partir de entonces la familia fundó empresas de exportación de granos, importación de tejidos, construcción de infraestructuras, cervecería (la actual “Quilmes”). Esto explica, quizás, la “tolerancia” del campo cinematográfico para con la directora de *Camila*: era miembro, efectivamente, de la clase social que –como dice Gugliotta– tenía las riendas del sector cinematográfico.

También es notoria la cuestión del recambio generacional; aunque, durante los años 1960, hubo un momento en el cual los jóvenes tuvieron acceso al campo cinematográfico: Raymundo Gleyzer y Pino Solanas fueron sin lugar a dudas sus

miembros más destacados –sin olvidar a Fernando Birri, aunque cuando terminó su primer largometraje (*Los inundados*, 1962) ya tenía 37 años–.

Por otra parte, en Argentina, el cine sufría también grandes cambios a nivel técnico y social. El sector se encontraba en crisis desde los años 1980; en realidad, estaba en dificultad en el mundo entero desde, por lo menos, una década antes.

> Hacia 1970, la subdivisión de los grandes cines en salas de diferente capacidad cundió desde Europa a los Estados Unidos y al resto del mundo. En los años 80, una sala que había sido de las más elegantes de Buenos Aires, el [cine] Ideal, en vísperas de quedar relegado a la pornografía en su planta baja y a templo de algún culto innominable en su parte alta, ya estaba fragmentado en salas de proyección defectuosa, tangencial a la pantalla, que producía una imagen trapezoidal. La experiencia humillante de ver un film en esas condiciones permite entender el éxito temprano, inmediato, de los videocasetes. (Cozarinsky, 2006: 25)

El lanzamiento de las películas soportadas por videos VHS (*Video Home System*) y los videoclubes donde se las distribuía para su alquiler tuvo, en primera instancia, un impacto negativo para la industria del cine. En efecto, la combinación de la crisis económica con la entrada de un nuevo actor en el sector provocó un marcado descenso en la concurrencia de público en las salas. “La clausura de las grandes salas comenzó hacia 1987 y se agudizó con la crisis económica de fines de los ochenta. De las 900 salas que había en 1984 en todo el país, para fines de la década había menos de la mitad” (Aguilar, 2010: 196).

Cuadro 6

Cantidad de salas y espectadores. Argentina 1984–2003.

Año	Nº de salas	Nº de espectadores	Concurrencia por sala
1980	996	61 405 090	61 651
1981	970	49 413 393	50 941
1982	914	44 706 514	48 913
1983	901	52 927 899	58 743
1984	902	63 357 000	70 241
1985	915	54 769 214	59 857
1986	863	55 070 000	63 812
1987	760	38 495 531	50 652
1988	752	28 380 633	37 740
1989	536	26 482 500	49 408
1990	427	20 052 300	46 961
1991	342	16 460 300	48 130
1992	280	20 411 500	72 898
1993	350	19 438 636	55 539
1994	324	16 891 297	52 134
1995	427	19 156 136	44 862
1996	499	21 348 289	42 782
1997	589	25 630 000	43 514
1998	830	32 431 388	39 074
1999	920	31 873 444	34 645
2000	956	33 572 677	35 118
2001	852	31 346 271	36 791
2002	978	30 710 314	31 401
2003	1003	31 723 125	31 628

Fuentes: CEDEM, GCBA, en base a datos de SICA (Perelman y Seivach, 2003: 141); INC, INCAA, Boletín "Deisica", Revista "Argentina Audiovisual" (Getino, 2005: 177-178)

Del cuadro número seis se desprende que la concurrencia en salas de cine no recuperó jamás los niveles que marcaba durante la primera mitad de la década de 1980. El abrupto descenso por debajo de los 50 mil espectadores registrado a partir de 1987 coincide con el comienzo de la comercialización masiva de videocaseteras, en 1985, paralelamente al inicio del plan Austral. Desde entonces las cifras de público en salas de cine fluctúan alrededor de un total de 30 mil por año.

Sin embargo, este fenómeno, que perpetró un golpe difícil de asimilar para las empresas exhibidoras, significó un recurso valiosísimo para los cinéfilos. Para ver un clásico del cine se dependía, hasta entonces, de la programación de la cartelera de los escasos cines dedicados a ese nicho de mercado. La aparición del sistema VHS generó también una mayor distribución de todo tipo de cine y alteró así la forma de

acceso a los filmes. Mientras que, en el pasado, el público dependía de las salas de cine y sus horarios, en adelante ha podido acceder a las películas ilimitadamente, verlas a cualquier hora del día y tantas veces como quería.

Por otra parte, el advenimiento de la distribución masiva de películas destinadas a la exhibición privada que condujo a la caída de la concurrencia en salas de cine repercutió en una merma en los ingresos del INC (Instituto Nacional de Cinematografía, antecesor del INCAA), "que entre 1985 y 1987 se reducen a la tercera parte, debiendo el Estado nacional triplicar los aportes del Tesoro para compensar la merma de recursos propios" (Perelman y Seivach, 2003: 19-20). Este fenómeno desencadenó, algunos años más tarde, un reclamo organizado por los principales actores del campo cinematográfico acompañado del poder político que permitió la redacción de un proyecto tendiente a modificar la ley de cine y la posterior adopción de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica. El diagnóstico sobre la coyuntura que estaba atravesando el cine argentino que habían hecho los actores del sector era acertado puesto que el descenso de los recursos propios del INC tuvo un fuerte impacto durante el quinquenio 1990-1994, período en el que se "pudieron estrenar en promedio anual la mitad de las películas [nacionales] que se habían estrenado en el quinquenio inmediato anterior: 13,8 películas contra 26,4 películas promedio producidas entre 1985 y 1989" (Sorrentino, 2012: 1).

La ley 24377/94 fue el resultado de un "proceso de discusión que involucró a los agentes tradicionales de la industria", además de los "nuevos actores como los fueron las cadenas nacionales privadas de televisión abierta, los funcionarios del organismo de control de la radiodifusión (COMFER[49]) y las cámaras empresariales de editores de copias de películas en cintas de video" (*Ibid*.: 10). De esta manera se buscaba alcanzar el mayor consenso posible para que el acuerdo fuera legítimo y, por lo tanto, durable. Los cambios aportados por la nueva ley de cine han sido sustanciales.

> El fondo de fomento cinematográfico (…) surge de lo que se le brinda al Incaa a partir de: a) el 10% del precio de las localidades vendidas o regaladas, indicándose que "el impuesto recae sobre los espectadores"; b) el

[49] El COMFER fue reemplazado por la AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) en diciembre de 2009, cuando entró en vigor la ley 26522 –conocida como la nueva Ley de Medios–.

10% de las ventas y alquiler de videos y DVDs; c) el 25% de lo que reciba la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (ex Comfer) por lo que le corresponde de la emisión de publicidades[50].

Como observamos, la nueva ley de cine adoptada en 1994 no sólo le puso un marco legal a la contribución de la película en videocasete al cine nacional sino que también exigió que la televisión aportase al desarrollo de esa industria a través de una cuota calculada a partir de sus ganancias en publicidad. Mientras que en el pasado la insuficiencia en la recaudación del INC se compensaba con otros fondos, como el del Tesoro Nacional, la sanción de la ley 24377 permitió implementar un esquema de financiación tendiente a ampliar los recursos propios del sector. Esta nueva normativa brindó, de esta manera, el capital financiero que necesitaban los esfuerzos que ya se venían realizando con emprendimientos como la creación de la Universidad del Cine. Incluso, desde el año siguiente, sobre todo después de la realización del largometraje *Historias breves*[51] (Sandra Gugliotta, Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, *et. al.*; 1995), que era en realidad una compilación de cortos, se produjo un quiebre.

> Está bien hacer como un corte en el ’95, así como ahora se está hablando de *Historias breves* como un hito, porque fueron años de no solamente renovación de personas, equipo técnico y de lenguaje cinematográfico sino que también para nosotros ese momento era como una contestación o la renovación de un formato de producción que era un formato de dinosaurios, de un formato de cine muy caro, difícil –para mí era un cine de ricos–, de un cine lleno de normas; y nosotros éramos como una contestación, como decir: “Miren, se están haciendo películas con toda esa plata y nosotros con muchísima menos hacemos un largometraje” ¿por qué? porque se usan otras maneras de producción, porque se ve el cine de otra manera, o porque se incorporan nuevas personas en el cine. Ahí coincidió con la ley de cine, y ahí es donde la gente toma esto como una realidad. (Entrevista a Gugliotta, audio: 00.08.10–00.09.27)

Dos décadas más tarde, los beneficios que trajo aparejados la ley de cine son reconocidos por la mayoría de los actores del sector, aunque algunos advierten

[50] Nota titulada: « Cómo se subsidia el cine nacional desde el Estado » (Diario « Perfil », 4 de septiembre de 2011). http://www.perfil.com/ediciones/2011/9/edicion_606/contenidos/noticia_0072.html

[51] Esa primera compilación de cortometrajes tuvo un éxito tal que alentó a la realización de nuevas ediciones. En 2015 se estrenó *Historias breves 11*. Esta multiplicación de compilación de cortos bajo el mismo título ha llevado a que aquella primera edición hoy se la conozca como *Historias breves 1*.

sobre la necesidad de tener memoria y no olvidarse de las dificultades que existían antes de que la ley fuera adoptada.

> Me parece increíble –sobre todo teniendo la experiencia de conocer otras realidades de ciertas cinematografías en el mundo– que exista el sistema de fomento que tenemos en Argentina, es inédito, es poco frecuente. A veces no sé si tenemos la suficiente perspectiva del nivel de privilegio en el cual vivimos, de tener un cine subsidiado (Fendrik)[52].

Aunque haya una exageración en el carácter inédito a nivel mundial que Fendrik encuentra en el sistema argentino de fomento del cine –vale señalar, por ejemplo, que en Francia existe el régimen de *intermitants du spectacle*–, es de destacar que, en Argentina, el nuevo organismo autárquico que regula las actividades audiovisuales ha permitido financiar, al menos en parte, la mayoría de los proyectos que le demandaron ayuda. Este aspecto ha permitido, sin duda, una gran libertad de expresión a los realizadores.

> El Incaa divide a [sic] los filmes de acuerdo con la relevancia que ameritan a la hora de los subsidios en las categorías: Interés especial, Interés simple y Sin interés. En lo que va de 2011, de las 31 películas que se presentaron a ser calificadas para obtener subsidios agregados, por ejemplo, por la cantidad de espectadores que asisten a verlas, 21 (un 68%) fueron "de interés especial" y sólo dos (el 6%) fueron "sin interés": *La cantante de tangos* y *Cruzadas*, el film de Diego Rafecas protagonizado por Moria Casán, Nacha Guevara y Enrique Pinti. Es decir: casi todo el cine que se produce genera el interés del Incaa. Pese a la ausencia de interés dictaminado, *Cruzadas* ya lleva $ 1.125.000 de subsidio[53].

En este contexto, la producción y realización cinematográfica local cobró un nuevo impulso que se vio reflejado en un aumento considerable de la producción nacional: "entre 1995 y 2001 se estrenarían en promedio 37,5 películas anuales con una tendencia creciente" (Sorrentino, *Op. cit.*: 1).

Esta mejora del campo cinematográfico se vio acompañada por el surgimiento de una nueva generación de cineastas y productores, fenómeno, este último, bastante difícil de lograr en un campo que requiere un capital inicial de muchos miles de dólares para un solo producto cuya rentabilidad dista de estar asegurada. Incluso,

---

[52] Entrevista a Pablo Fendrik realizada por DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). Véase de 00.05.15 a 00.05.36: https://www.youtube.com/watch?v=SK_9z1Q8sqQ

[53] *Op. cit.*, diario « Perfil », 4 de septiembre de 2011.

algunos de estos profesionales, como Daniel Burman, no saben precisar si son principalmente directores o productores: "En realidad, uno es director cuando dirige, en el momento en que no está dirigiendo es otra cosa o no es nada. No se trata de una situación permanente, un *statu quo*. En general hago películas y sólo cuando dirijo soy director" (Croci, 2010: 58). No obstante, esto que parece una evidencia para los que se adaptan fácilmente a las circunstancias es un engorro para aquellos que sienten una gran pasión por el proceso a llevar adelante en el desarrollo de un filme, en particular lo que concierne al rodaje y la postproducción.

> Si te gusta filmar, no puede ser que te pases ochenta o noventa por ciento del tiempo del proceso de hacer una película no filmando. Uno tiene que tratar de acortar ese tiempo lo más posible, tratar de filmar lo más seguido posible o de la manera que sea para que el porcentaje del tiempo que estás en el set empiece a crecer; si no filmás cuatro, o cinco o seis semanas cada tres, cuatro o cinco años y te convertís en un artista eventual. […] Porque, la verdad, tardás cuatro años para tener otra oportunidad de probar cosas nuevas y de crecer técnicamente como cineasta. Por ahí crecés en otros ámbitos, narrativamente; pero en términos de poner la cámara –poner la cámara acá, poner la cámara allá– y filmar es poco en realidad cuando realizás el cine de esa manera. (Entrevista a Pablo Fendrik, audio: 00.10.47–00.11.56)

La nueva generación de productores merece una mención especial, sobre todo si tenemos en cuenta que en su mayoría se trata de profesionales que al mismo tiempo son o han sido, alguna vez, realizadores. Tal es el caso de los cineastas Diego Lerman (Campo Cine), Pablo Trapero (Matanza Cine), Daniel Burman (Burman-Dubcovsky), Hernán Musaluppi (Rizoma Films), Pablo Fendrik (Magma Cine), Benjamín Ávila y Lorena Muñoz (Habitación 1500 Producciones), Néstor Sánchez Sotelo (Del Toro Films), Marcelo Schapces (Barakacine), Adrián García Bogliano (PauraFlics), Daniel Pensa y Miguel Ángel Rocca (Pensa y Rocca Cine), Gastón Rothschild y Diego Corsini (Sudestada Cine)[54]. Muchos de ellos, como Trapero y Musaluppi, incluso se formaron en la FUC (Fundación Universidad de Cine), de Buenos Aires. Otros, como Corsini o Fendrik, egresaron de la ENERC

[54] Los siguientes son algunos de los largometrajes realizados por nombrados directores-productores: Adrián García Bogliano (*Habitaciones para turistas*, 2005), Daniel Pensa y Miguel Angel Rocca (*Arizona Sur*, 2004), Marcelo Schapces (*La velocidad funda el olvido*, 2006), Gastón Rothschild (*Historias breves 5*, 2009), Diego Corsini (*Solos en la ciudad*, 2010), Benjamín Ávila (*Infancia clandestina*, 2011), Lorena Muñoz (*Los próximos pasados*, 2006), Néstor Sánchez Sotelo (*Testigos ocultos*, 2001).

(Escuela de cine dependiente del INCAA) o del CIC (Centro de Investigación Cinematográfica). Nos encontramos entonces ante productores con un sólido conocimiento del cine, no sólo de sus características estéticas sino también –y sobre todo– de la complejidad existente en la realización de una película.

Estos nuevos cineastas vieron, gracias al impulso financiero inicial aportado por el nuevo sistema que permite al INCAA ser un ente autárquico, la posibilidad de realizar un film sin someterse forzosamente a las condiciones de índole temática o estética que pudiera imponer el mercado. La creatividad de estos directores logró que muchas películas consiguiesen ser premiadas en el circuito de festivales internacionales, lo que, a su vez, permitió que el cine argentino alcanzase un prestigio que persiste hasta la actualidad. Un testimonio de ese nuevo contexto ha sido aportado por la película *Mundo Grúa* (1999). La *opera prima* de Pablo Trapero, producida por el INCAA, Lita Stantic y Matanza Films (la productora del director), recolectó varios premios (de la Asociación Argentina de Críticos de Cine, del BAFICI, de los festivales de Venecia, La Habana, Fribourg, Ourense, Rotterdam y Toulouse).

El prestigio ganado en el circuito de festivales, sumado al talento creativo y emprendedor de los directores multifunción, atrajo la atención de las productoras extranjeras, en especial europeas; así, las coproducciones con inversiones de diversas nacionalidades se volvieron frecuentes y los cineastas noveles incorporaron este recurso dentro de la dinámica de la preproducción de una película.

> En ese momento yo estaba desarrollando *La sangre brota* que tenía un guión, que lo presenté al INCAA, que estaba esperando que me aprobaran la preproducción, que me aprobaran el comité de crédito, que salimos a Alemania, que vamos a Francia a buscar preproducción, y todo eso me estaba llevando dos años y pico y a mí en esa época me agarró un ataque de ansiedad. Yo quería hacer una película de otra forma, me decía: “no puede ser que cada vez que quiera hacer una película voy a tener que fumarme toda esta locura”. Entonces, salí, hice una película [*El asaltante*] con diez amigos, 17 mil pesos y una cámara en nueve días. La hicimos en nueve jornadas, edité dos semanas. Después la mostré en Francia, la terminamos y la estrenamos en el BAFICI y en Cannes. (Entrevista a Fendrik, audio: 00.09.40–00.10.28)

Asimismo, se observó un predominio del apoyo financiero por parte de fundaciones extranjeras. Entre los dos modelos (las coproducciones y las ayudas) hay una diferencia sustancial. Gonzalo Aguilar remarca que, a diferencia de las

coproducciones, la financiación por parte de las fundaciones no impone condiciones artísticas a los proyectos, lo que deja a los realizadores una gran libertad creativa.

> Entre las fundaciones que tuvieron una participación más decisiva en la formación de un nuevo cine, hay que mencionar a Hubert Bals Fund (creada en 1988 y vinculada a organizaciones gubernamentales holandesas y al Festival de Rotterdam, el festival de cine independiente más importante del mundo), Fond Sud Cinéma (creado en 1984 por el Ministerio de Asuntos Exteriores del gobierno de Francia y dirigido a la producción de "los países en desarrollo"), Sundance (fundación del festival del mismo nombre) e Ibermedia. (Aguilar, *op. cit.*: 18–19)

Este circuito de festivales proporcionó al cine la alternativa de disponer de un espacio hasta entonces poco desarrollado en Argentina por fuera del *mainstream*. La inserción de la producción argentina en este circuito comenzó a consolidarse en la medida que el sector encontraba referentes institucionales a nivel nacional. Así como la nueva ley de Cine y la renovación del INC bajo la forma del INCAA dieron un impulso revitalizador, la creación del BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires) dio cuenta de la importancia atribuida al cine independiente a partir de los años 1990.

Durante los últimos años, Argentina ha confirmado su ambición de posicionarse en la vanguardia y seguir desarrollando el sector audiovisual. En noviembre de 2009, bajo el auspicio del INCAA y el Marché du Film / Festival de Cannes, y con el apoyo de Europa Creativa (Comisión Europea), fue creado Ventana Sur, un mercado de cine latinoamericano que se celebra todos los años en Buenos Aires y donde se reúnen los representantes del sector tanto de América Latina como de Europa. Por otra parte, en 2010 el Congreso Nacional sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual con el objetivo de complementar la Ley de Cine aprobada quince años antes y fomentar las posibilidades productivas de las pequeñas empresas, organizaciones sociales, universidades, y la relación entre el cine, la televisión y las nuevas tecnologías.

Observamos, entonces, que las áreas literaria y cinematográfica han experimentado una gran transformación en los procesos productivos, creativos y de distribución que, siguiendo la línea de pensamiento de Howard Becker, está estrechamente ligada a la coyuntura social, política y económica de la época.

> Considerar los informes acerca de la sociedad como producto de una organización supone tomar en cuenta todos los aspectos que conciernen a las organizaciones en que se produce el análisis; las estructuras burocráticas, los presupuestos, los códigos profesionales y las características y capacidades del público al que se dirigen inciden por igual en la tarea de representar a la sociedad. Los trabajadores deciden el modo en que producirán representaciones teniendo en cuenta qué es posible, lógico, viable y deseable, dadas las condiciones bajo las cuales habrán de hacerlas y el público al que estarán dirigidas (Becker, 2015: 34).

Entonces constatamos que, desde los primeros años de la década de 1990, los campos literario y cinematográfico experimentaron cambios importantes tanto en América Latina como en Argentina que han influido en sus representaciones de la sociedad. Los mencionados cambios han permitido, además del desarrollo de ambos sectores, una mayor libertad de expresión respecto a la inmediata postdictadura. Esta libertad, en el caso argentino, se manifestó en particular alrededor de temáticas que, en el pasado, habían sido abordadas en escasas oportunidades; nos referimos sobre todo a los excluidos económicos y a las diversidades sexuales. Veremos cómo fueron representados estos temas cuando hagamos el análisis de nuestro corpus de narrativa y películas.

1.3 La representación de la crisis

"Retirate, por favor", le dijo el patovica, pero esas tres palabras le sonaron a una sola, y Diego se retiró, porque Buenos Aires estaba brava y en la televisión mostraban las pocas pulgas que tenían los de seguridad.

Hernán Bergara, *Papeles*

Uno de los tópicos frecuentes para la representación de períodos de crisis económica ha sido el de las migraciones de los pueblos hacia destinos con un futuro promisorio. La realidad argentina de los años 2000 no escapó a esta regla; este fenómeno no fue ignorado por algunos escritores y cineastas que se lo apropiaron para construir la trama de sus ficciones o contextualizar sus relatos.

Las migraciones en tiempos de crisis no sólo refieren a la búsqueda de un mejor porvenir en un destino extranjero. Según Alejandro Grimson con frecuencia se confunde "migraciones" con "migraciones internacionales". Hubo, no obstante, innumerables casos de migraciones de una provincia a otra, o de una región a otra dentro de un mismo país; sin contar los movimientos masivos que significaron el éxodo rural en algunos países de América Latina durante los años de la depresión que siguieron al derrumbe de la bolsa de valores de New York. En los años treinta, la caída de la demanda de productos agrícolas de parte de los países centrales conjugada con la disminución de la importación de productos manufacturados por parte de Latinoamérica produjo la emergencia de un proceso de industrialización por sustitución de importaciones que atrajo a las ciudades a la mano de obra excedente en el campo [55]. Distinguiremos, entonces, estas migraciones internas de las migraciones internacionales (Grimson, 2011: 34–35). Como las migraciones internas en Argentina no fueron importantes durante los años 2000 pero sí lo fueron las de un

[55] Para más datos, léase: Bulmer-Thomas, Víctor. Las economías latinoamericanas, 1929-1939. En: Leslie Bethell (ed.) Historia de América Latina, vol. 11. Ed. Crítica, Barcelona, 1997, pp. 3-46.

Estado nacional a otro, estas últimas son las que vamos a abordar en nuestro trabajo.

Efectivamente, una parte de la población, al ver que el país estaba irremediablemente en ruinas –al menos por algún tiempo más–, prefirió emigrar en busca de las oportunidades que se le negaban. La mayoría de los migrantes argentinos eligió como destino alguno de los países desarrollados del hemisferio norte. Según cifras del INDEC[56] el número de argentinos que se fue hacia Europa, los Estados Unidos y Canadá se elevó a 48.350 en 2001, 91.088 en 2002, y 22.913 en 2003. Al mismo tiempo, los datos sobre las salidas de ciudadanos argentinos hacia América Latina reflejan que el flujo fue de una magnitud mucho menor (16.628, en 2001), mostrando incluso cifras negativas en 2002 (-23.835 pasajeros) y en 2003 (-17.156) que daban cuenta del retorno al país de un gran número de argentinos que se habían instalado en otros países latinoamericanos.

Este éxodo de una parte de la población argentina, a principios de los años 2000, nos recuerda otros momentos históricos marcados por movimientos migratorios desencadenados también por graves crisis institucionales. Evoca la emigración de argentinos calificados, más conocida como "fuga de cerebros", entre 1960 y 1975 (Calvelo, 2008: 3), y la de la última dictadura militar (1976–1983) en el marco de un exilio político. Estos precedentes flujos migratorios serán considerados como referencia para entender tanto la originalidad del fenómeno que presentamos como las consecuencias que puedan ser consideradas como propias de todo proceso migratorio.

El estudio de este contexto de crisis nos parece necesario para comprender cómo las producciones artísticas que van a estar en el centro de nuestra investigación pueden dar cuenta de los fenómenos sociales de una época.

En la literatura y el cine argentino muchas obras están profundamente impregnadas de este contexto histórico y social. Así, constatamos que en las novelas *Una vez Argentina* (Andrés Neuman, 2003), *El año del desierto* (Pedro Mairal, 2005), *Azote* (Néstor Ponce, 2008) y *Las viudas de los jueves* (Claudia

[56] Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Ver cuadros 1 y 2 en los anexos.

Piñeiro, 2010) la crisis fue abordada como un elemento de contexto indispensable para organizar la lógica narrativa de la historia y darle una dosis de verosimilitud y un anclaje social.

El cine, por su parte, trató la problemática socioeconómica de la postcrisis a través de películas como *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2009), *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002) y *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004). En estas dos últimas la emigración de los jóvenes se encuentra en el centro de la historia narrada. Una forma eficaz de abordar la cuestión de la emigración es el relato de la posibilidad de obtener un pasaporte europeo gracias a un ascendente familiar venido del viejo continente. Guionista y director buscaron reflejar lo que le sucedía a buen número de ciudadanos: tener abuelos o bisabuelos italianos o españoles se volvió muy práctico, tanto que llevó, incluso, a que los argentinos olvidaran cierto desprecio que sentían hacia lo italiano o español para finalmente revindicar sus orígenes.

Si la emigración puede ser considerada una solución ante la crisis, también es necesario dar cuenta de otras múltiples alternativas exploradas por la población. Observamos que con la aparición del fenómeno de los nuevos pobres[57] hubo un cambio en las costumbres y el estilo de vida para adaptarse a la coyuntura de la crisis. Así, una sociedad a la que –como le dijo Jorge Luis Borges a Mario Vargas Llosa[58] cuando éste lo visitó por primera vez– no le gustaba la ostentación, se ha vuelto tan materialista que el dinero se ha vuelto más valioso que la vida misma. Los estratos medios de la sociedad argentina –de los más amplios en América Latina– se caracterizaban por atender no sólo a la obtención de un buen ingreso familiar sino también por la aspiración al acceso a la educación y a los productos culturales como condición necesaria para alcanzar el bienestar económico. Durante los años del

[57] "En el Gran Buenos Aires, habitado por unas 13 millones de personas, la pobreza creció el 67 por ciento, cifra en la que se destaca un grupo, el de los ex integrantes de las clases medias que se pauperizan: los *nuevos pobres,* que se acrecentaron en un 338 por ciento entre 1980 et 1990. A ellos se suman todos aquellos que las estadísticas oficiales no consideran pobres, pero cuyos ingresos sufrieron una caída muy significativa, obligándolos a un cambio total de sus estilos de vida''. (Kessler y Di Virgilio, 2008, p.32).

[58] Cuando, promediando los años 50, Mario Vargas Llosa visitó a Jorge Luis Borges en su departamento de Buenos Aires se sorprendió de la modestia de su mobiliario y no pudo contenerse de preguntarle por qué el Maestro no vivía en un lugar más imponente y lujoso. Borges lo tomó muy mal. "Es quizás lo que harían en Lima - respondió a tan indiscreta pregunta-, pero aquí, en Buenos Aires, no nos gusta la ostentación". (Manguel, 2004)

neoliberalismo menemista las referencias de la clase media se modificaron y dan mayor prioridad al acceso a los bienes materiales. Este fenómeno se puede observar en la novela *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2010) donde un grupo de amigos –vecinos en un barrio cerrado– lleva a cabo un suicidio colectivo con el fin de que sus esposas cobren la póliza del seguro de vida que los cubre.

Observamos también que hubo un cambio en el lenguaje utilizado, tanto en las novelas y cuentos como en las películas, donde ciertos autores se expresan de una manera provocativa lindante con lo soez, apelando a un léxico representativo del usado por los marginales y buena parte de los habitantes de las villas de emergencia en su trato cotidiano. Se trata no tanto del llamado lenguaje tumbero, de la tumba, tal como llaman los reclusos a las cárceles, un vocabulario compuesto en parte por el lunfardo que se desarrolló durante el siglo veinte y en gran medida por nuevos términos surgidos de la nueva codificación creada por los presos, sino de la descripción de situaciones de fuerte carga sexual donde uno de los personajes es objeto de humillaciones y vejámenes.

El principal exponente en el uso de este recurso en la narrativa es Santiago Vega, más conocido por su seudónimo: Washington Cucurto. En su novela *El curandero del amor* apela a un lenguaje frecuente en la cumbia, en particular en la cumbia villera, un ritmo musical popular en las localidades que forman el gran Buenos Aires que se ha difundido hacia los jóvenes de los estratos medios de la sociedad que antes tenían tendencia a escuchar música urbana, ya fuera tango hasta los años sesenta o pop, rock a partir de los setenta. Un análisis sobre el lenguaje utilizado en la mencionada novela se encontrará en la sección dedicada al estudio de caso.

Entre las películas que componen nuestro corpus encontramos este tipo de lenguaje, por ejemplo, en *Villa*. Allí, el lenguaje agresivo sirve para establecer el lugar que ocupa cada uno en la relación con sus interlocutores. Por ejemplo, el registro y el léxico que utiliza el “Gordo” para dirigirse a Freddy ponen en evidencia el lugar que cada uno ocupa en esa relación particular.

Indagaremos sobre este fenómeno y su posible coincidencia con el advenimiento de un renovado reconocimiento de la cultura popular enmarcado en

una década donde América Latina parece haber encontrado el germen de una identidad común, alternativa a la creada bajo influencia europea o estadounidense que había existido hasta entonces. Si partimos desde los estudios que ya se han hecho sobre la cumbia villera tendremos, entonces, una base referencial sólida para el análisis del mismo fenómeno en la literatura y el cine.

Según Eloísa Martín, la cumbia villera remite al contexto de crisis de la Argentina de fin de milenio y nos aporta un testimonio de la vida en la villa donde el desempleo priva a los jóvenes su realización personal. La autora sostiene que las letras de las canciones de este subgénero de la cumbia se manifiestan como "una disidencia frente a un ideal que ligaba el trabajo y la familia como horizonte masculino, y como disidencia frente a la exclusión social (Martín, 2008: 15). Algo que podría aparentarse con lo buscado, por ejemplo, por Cucurto (Santiago Vega) en el campo de la literatura. Sin embargo, a diferencia de lo que, según Martín, representa la cumbia villera, este escritor no busca una disidencia con los ideales que asocian el trabajo y la familia como acceso a la realización como individuo: "Yo no soy un ser marginal, yo soy una persona central porque soy un trabajador"[59], afirmó en una entrevista quien firma Washington Cucurto en sus textos literarios.

Algunos protagonistas de las historias que narran las letras de la cumbia villera –los pibes chorros– intentan rechazar el destino de exclusión social a través del asalto a individuos o entidades que manejan mucho dinero:

> Somos cinco amigos chorros de profesión.
> No robamos a los pobres porque no somos ratones.
> Buscamos la fija y entramos a un banco
> pelamos los fierros y todos abajo.
> ("Los Pibes Chorros". Los Pibes Chorros, *Las manos arriba*, 2001)

El relato *Cuando me muera, quiero que me toquen cumbia: Vidas de pibes chorros* (Cristian Alarcón, 2008) hace la misma lectura social: la de una suerte de versión moderna de Robin Hood. Los golpes armados exaltados en la cumbia villera aportarían a los adolescentes de la villa una salvación económica y una buena cuota

[59] Testimonio tomado de una entrevista hecha a Santiago Vega, por Jaime Cabrera Junco para Peru21.pe. Véase el video: 02.03 – 02.07 http://peru21.pe/noticia/748913/migracion-enriquece-ciudades

de poder que contrabalancea la opresión que sus víctimas ejercen sobre los desposeídos.

Otras canciones del mismo género exaltan, por el contrario, el goce por sobre la desesperanza:

> Suena la cumbia
> y los tambores
> todo el villerío está de fiesta,
> traigan el vino, mucha cerveza
> que el día es nuestro y hoy se festeja.
> Como no hay monedas
> ni una "changuita"
> encima llueve, me quedo en casa,
> poné una cumbia colombianita
> que la acompaña el ruido de las chapas.
> ("Cumbia Chapa". Meta Guacha, *Lona, Cartón y Chapa*, 2000)

A esta representación del espíritu villero adscribe, a nuestro entender, la representación que Washington Cucurto hace de los villeros y, de manera general, de todos los marginados. El lazo que une la cumbia villera a la ficción literaria de Cucurto es, entonces, el goce, la fiesta, desprovistos, ambos, del recato moral que impone la sociedad occidental eurocentrista en la que se ha inscripto históricamente la clase media argentina. Esto último es lo que destaca uno de los más respetados letristas de este género musical para diferenciarse y buscar una identidad social genuina: "Yo soy etnocentrista: para mí es la cumbia y nada más que la cumbia", sostiene Pablo Lescano, el líder del grupo de cumbia Damas Gratis (Martín, *op. cit.*: 5).

Este testimonio, como el de Cucurto contra la marginalidad citado poco antes, vehiculiza una mirada crítica hacia el eurocentrismo y la figura del marginal en la sociedad argentina. Por ello, entonces, vamos a analizar la reivindicación de la cultura popular a través de la puesta en cuestión del aparentemente alto componente europeo de la sociedad argentina y de los prejuicios tendientes a excluir a los sectores humildes de la población. El reconocimiento del mestizaje propio y de la cultura popular como positivo será, por lo tanto, uno de los ejes de este trabajo.

Para volver a la cuestión del uso de un lenguaje provocador, esta vez nos referiremos al que linda con lo obsceno y se acerca a la pornografía. El escritor

Pablo Pérez es quizás quien más se destaca en la materia. El título de su segunda novela, *El mendigo chupapijas*, no deja lugar a dudas acerca del tono narrativo que vamos a encontrar si decidiéramos abordar la lectura. Nos encontramos ante una prosa que tiene pocos precedentes dentro de la literatura argentina[60]. Quizás en *La guerre des pédés* (Copi, 1982) podamos encontrar ciertas similitudes, aunque Copi no fue tan lejos en la descripción de los actos de sexo explícito. El lenguaje no era tan crudo. Cierto es que la novela de Pérez no fue publicada por una editorial de renombre, sino de manera artesanal, fuera del circuito tradicional, por la editorial Belleza y Felicidad, en 1998. Recién siete años más tarde una nueva edición –en forma de libro– vio la luz a través de Mansalva.

Nos ha llamado la atención que una novela con semejante título esté incluida en los catálogos académicos; que en Francia, por ejemplo, figure entre los recursos disponibles en la biblioteca de la *Université de Bordeaux* 3, y que haya obtenido un subsidio del ministerio de Cultura de la Nación Argentina. El mismo autor lo confiesa: "En realidad la novela era un pretexto para un título escandaloso. […] Salió como un folletín [en cinco entregas], yo por el título pensaba que quedaba fuera del sistema de las críticas"[61]. La publicación de la novela, según Pablo Pérez, comenzó como un juego:

> El Mendigo... empezó siendo una hojita impresa en la computadora... doblada en tres metida en un sobre, que yo repartía en las presentaciones de libros de mis amigos o en inauguraciones de pintura y a partir de ahí se lo di a una amiga –que es Fernanda Laguna– que es otra escritora, bueno publica como Dalia Rosetti, hizo la galería Belleza y Felicidad y ella me dijo "bueno esto tenemos que publicarlo". Y lo que hizo fue como un pasito más, en vez de la hojita doblada, eran fotocopias cosidas a máquina, muy lindo con una ilustración en la tapa y ahí empezó a salir como folletín...[62]

---

[60] En la narrativa occidental se puede citar a Charles Bukowski como principal precedente. *El asesinato de Ramón Vázquez*, incluido en Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones, es sin duda el relato más importante en el uso del lenguaje *trash*. Más cerca nuestro, *El fiord* y *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini, son los principales y primeros referentes del estilo.

[61] Entrevista a Pablo Pérez publicada por "Sudor de tinta". http://revistasudordetinta.blogspot.fr/2010/06/entrevista-pablo-perez.html

[62] *Ibid*.

Vemos entonces que Fernanda Laguna, fundadora de la editorial Belleza y Felicidad junto a Cecilia Pavón, tuvo un rol importante en la primera publicación de *El mendigo chupapijas*. Más tarde, Laguna publicó –bajo el seudónimo de Dalia Rosetti– sus relatos *Me gustaría que gustes de mí* y *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* en la editorial Mansalva, de Francisco Garamona. La editorial funciona en el mismo local de la librería "La Internacional Argentina". Este lugar ha sido uno de los ámbitos de encuentro entre la Laguna/Rosetti y sus amigos y cofundadores de la editorial artesanal Eloísa Cartonera, Javier Barilaro y Washington Cucurto (Santiago Vega), ambos colaboradores en Mansalva, el primero como diseñador de la portada de los libros y el segundo como asistente editorial.

La reedición de la segunda novela de Pablo Pérez, como hemos dicho antes, la hizo Mansalva, en 2005. Así, observamos que Fernanda Laguna, cuya prosa en sus dos primeras novelas está en la misma sintonía que la de las dos novelas de Pablo Pérez, tuvo –junto a sus amigos de "La Internacional Argentina"– un papel fundamental en la producción y difusión de esta narrativa arriesgada, llamada en estos casos, por su temática singular, narrativa *queer–trash*[63].

Las vicisitudes que rodearon el impulso, desarrollo y difusión de estos artistas explican a grandes rasgos la notoriedad que éstos han alcanzado. Sin embargo, resulta difícil encontrar una explicación a los fenómenos que llevaron a que sus obras fueran aceptadas por la crítica académica. Esta cuestión la abordaremos más adelante en el capítulo que será especialmente dedicado a las diversidades sexuales.

[63] Juan Francisco Marguch, "La máquina amorosa: *El mendigo chupapijas*", en revista digital *No-Retornable*. http://www.no-retornable.com.ar/v8/dossier/marguch.html

Intemperie, descomposición, desintegración

> *Los silos de Bunge se ven desde la ruta. A la noche, titilando de verde, las letras del molino centenario rompen la quietud de la oscuridad y se convierten en un faro pampeano. Pero ahora están cercados. Desde esta mañana los han empezado a demoler.*
>
> Hernán Ronsino, *Lumbre*.

En las novelas *El año del desierto* (Mairal, 2005), *La descomposición* (Ronsino, 2007) y *Azote* (Ponce, 2008) la idea de una degradación social en la Argentina de la postcrisis de 2001 tomó un cariz más nítido. La representación que se hace de dicha degradación en las tres novelas –Pedro Mairal a través del avance de la intemperie y Hernán Ronsino, como Néstor Ponce, desde la descomposición orgánica– da cuenta de una desintegración, en el sentido más amplio del término, que afecta a los personajes y los objetos como si se tratase de un impulso de retorno a las fuentes, a los orígenes, de nuestra civilización. Asistimos a un proceso de desintegración de una construcción física y simbólica que nos ha envuelto desde la llegada de los europeos; una construcción paradójica que nos identifica como occidentales en tierras que llamaron Indias.

La intemperie en *El año del desierto*

María, la protagonista de la novela, narra en un tono fatalista el proceso de descomposición material que va sufriendo la ciudad de Buenos Aires –y paralelamente, la degradación de la sociedad en lo referente a las conquistas sociales– a lo largo de un año; sin lugar a dudas el 2002, después del estallido de la crisis los 19 y 20 de diciembre de 2001. Es una regresión hacia el pasado que pone en evidencia la fragilidad de la sociedad urbana respecto de la rural. Las ciudades quedan (¿alguna vez no lo estuvieron?), irremediablemente, a la intemperie, a merced de la naturaleza.

El relato de Pedro Mairal combina, a nuestro juicio, las dos acepciones conocidas de intemperie: una activa, de uso raro (aunque frecuente en otras lenguas de raíz latina, como el francés), en relación a un tiempo meteorológico fuera de temporada; otra, pasiva –porque depende de la acción de ponerse "a la intemperie"–, de uso más corriente en español, que tiene que ver con lo que está a cielo descubierto, sin reparo alguno[64]. Mairal no sólo pone en juego todos los significados del término, sino que también hace un desplazamiento de la primera acepción ("desigualdad del tiempo", tal como define la R.A.E.), para sacarla de la que nosotros hemos entendido –fuera de temporada– y llevarla hacia una noción de tiempo (temporal) fuera de su época.

La intemperie se materializa, en una primera instancia, en el deterioro de los inmuebles, de los barrios, de la ciudad entera. La naturaleza cobra en ese sentido un poder extraordinario que arrasa con todo lo que se le opone; primero en la gran ciudad: "Tenían fotos de una cuadra antes y después de la intemperie. En el antes había casas, una al lado de la otra, y en el después se veían sólo los baldíos" (Mairal, 2005: 15), más adelante, en los suburbios:

> En la pared del descanso, el hermano de Irene clavó un mapa del Gran Buenos Aires donde fue marcando el avance de la intemperie según lo informaban los noticieros. Ahora había llegado al kilómetro 30 y enumeraban las zonas afectadas: "San Antonio de Padua, El Talar de Pacheco, González Catán, Bella Vista…". Era como una lista de muertos. Mencionaban las cuadras que ya eran baldíos… (*Ibid*: 48).

En una segunda etapa, la intemperie se despliega como una desintegración social y política, una sociedad que sufre un retroceso gradual, aunque acelerado, partiendo desde nuestros días, pasando por momentos que marcaron un hito en la historia de la nación, hasta llegar a sus formas primitivas, desde la dictadura de Rosas hasta la época colonial –e incluso precolonial–:

> Hablaba siempre bien del gobernador Juan Martín Celestes […]. También celebraba que el voto ya no fuera ni universal, ni secreto, ni en un cuarto oscuro, sino cantado y restringido (*Ibid*: 195).

[64] Definiciones tomadas del diccionario en línea de la Real Academia Española: http://lema.rae.es/drae/?val=intemperie

> Rumbeamos hacia Chivilcoy, pero nunca llegamos. Cuando estábamos cruzando Mercedes, nos sorprendió un malón (*Ibid*: 214).

En estos dos fragmentos el relato se remonta a la época en que la provincia de Buenos Aires era parte de la Confederación Argentina (1835–1852). En aquel entonces la provincia fue gobernada entre 1829 y 1852 por Juan Manuel de Rosas (Celestes en la ficción, en un juego con los colores con que nuestra sociedad hace la distinción de género entre los niños y las niñas). Fue un período de la historia argentina de gran restricción de las libertades civiles y sociales donde el poder de los caudillos que conjugaba persecución de los opositores políticos, política y comercio exterior en consonancia con el orden internacional impuesto por las grandes potencias y paternalismo para con los desposeídos y los excluidos, iba a cimentar las bases de la sarmientina dicotomía que opone civilización y barbarie.

La narradora de *El año del desierto* sigue, sin embargo, su viaje al pasado hasta llegar a una América en la que los nativos estaban bien instalados y los que erraban en busca de un lugar eran los españoles recién llegados.

> […] Quedó inmediatamente rodeado de seis arqueros tensos. En el suelo, con los brazos en alto, pedía clemencia. Hablaba en castellano. Dijo que se llamaba Ñuflo, que venía caminando hacía muchos meses, bordeando el Río Paraná hacia el sur. Quería llegar a Buenos Aires. Yo hice de intérprete y, recién cuando explicó algunas cosas, lo dejaron ponerse de pie. El esqueleto que llevaba era de su amigo Gonzalo que había partido con él y había enfermado durante el viaje (*Ibid*: 262).

Este pasaje sitúa al lector en una época de la conquista española donde los pueblos nativos aun dominaban la región y los europeos penaban por instalarse. En esta parte de la narración entra en acción un personaje efímero –sólo interviene en dos páginas– que nos sirve como referencia temporal. En efecto, Ñuflo corresponde, probablemente, a Ñuflo de Chávez, un explorador extremeño, fundador de la actual ciudad boliviana de Santa Cruz de la Sierra. Chávez, desde 1546 hasta su muerte, recorrió las regiones del Chaco y el Matto Grosso a través de sus ríos. En 1568 fue muerto por uno de los caciques de las tribus itatíes y su lugarteniente recogió el cadáver y lo llevó hasta Santa Cruz para darle sepultura; esto fue, quizás, lo que llevó a Mairal a incluirlo en el relato.

Esta regresión temporal nos brinda un punto de vista diferente de la historia, opuesto al que conocemos. En lugar del triunfo de la cultura europea por sobre las

nativas observamos, por el contrario, un deterioro, primero, y la caída, al fin, de la civilización eurocentrista en favor de una cultura telúrica más en relación con el entorno y la naturaleza del continente americano. La supuesta falta de comprensión de la naturaleza americana por parte de los europeos ha sido estudiada largamente por el filósofo y antropólogo argentino Rodolfo Kusch, quien, desde los años 1950 –período en que publicó varios artículos en la revista *Contorno*– hasta su muerte, se sumergió en el estilo de vida de los pueblos que habitan el noroeste argentino, cerca de la frontera con Bolivia. Luego de veinte años de investigar sobre el tema, en las primeras líneas de su ensayo *Una lógica de la negación para comprender a América*, afirmó:

> Es corriente creer que la solución de nuestros problemas habrá de surgir recién al cabo de una aplicación rigurosa de habilidades científicas adquiridas en otros continentes. Al cabo de andar por América, y ver muy dignos, aunque evidentes, fracasos en este sentido, caemos en la cuenta que la cuestión no radica en la importación de ciencia, tanto como en la falta de categorías para analizar, aún científicamente, lo americano. (Kusch, 2000 [tomo II]: 549)

No podemos aseverar que Mairal haya querido indicar la regresión histórica del relato en el sentido que nosotros entendemos, pero sí podemos observar que, en efecto, hay una inquietud en ese sentido en buena parte de los escritores de la nueva narrativa argentina, la de los escritores de los años 2000.

Por otra parte, por su permanente referencia histórica, podemos indicar que la historia narrada en *El año del desierto* se manifiesta en un registro realista. Sin embargo, no es más que ficción y no se puede decir que haya habido en la construcción del relato una voluntad mimética de la realidad, pero los decorados y hechos que la sitúan geográfica y temporalmente existieron. Justamente, en lo que concierne a la ubicación temporal a través de los momentos históricos produce una incoherencia puesto que el relato avanza en forma lineal a lo largo de aproximadamente un año, mientras que los sucesos que nos ponen en contexto retroceden cinco siglos en el tiempo.

En esta novela encontramos referencias históricas –con una progresión temporal de los hechos, como ya hemos visto, invertida– de casos de índole social como la vuelta a las máquinas de escribir y al papel carbónico porque los

ordenadores y las fotocopiadoras dejan de funcionar, primero por falta de insumos, después por falta de suministro eléctrico (Mairal, *op. cit.*, 9, 10, 12 y 23). Asimismo encontramos referencias de carácter político y económico como la derogación del servicio militar obligatorio [65] que en la ficción su alusión se invierte con el restablecimiento del mismo (*Ibid*.: 23); la hiperinflación de los años 1985 y 1989 representadas en el empleado de un comercio remarcando los precios (*Ibid*.: 27); la máquina topadora derribando las casillas instaladas en las veredas del centro de la ciudad (*Ibid*.: 30), en alusión al ocultamiento de la pobreza que significaban las villas de emergencia ejecutado en vistas a la organización del mundial de fútbol de 1978, durante la última dictadura militar[66]; el joven que es bajado de los pelos de una tapia (*Ibid*.) de la misma manera que habían hecho –aunque para subirlo– con el muchacho de la famosa foto de la multitud que, en el aeropuerto internacional de Ezeiza, esperaba por la llegada de Perón al país después de dieciocho años de exilio.

[65] El caso del asesinato del conscripto Omar Carrasco en un cuartel de Zapala precipitó la derogación de la ley 17531 del servicio militar obligatorio. Sobre el caso Carrasco: http://edant.clarin.com/diario/1999/08/29/e-05201d.htm. Sobre la reglamentación del servicio militar: http://www.reservistasnavales.com/2012/05/reglamentacion-de-las-reservas-de-las.html

[66] El testimonio de un jugador de la selección argentina de fútbol que ese año participó de la Copa del Mundo 1978 es revelador: "Estaba en Mar del Plata, con la Selección. Una mañana volví a la villa. De golpe me encontré con montañas de escombros donde antes estaban las casas. No lo podía creer. Me puse a caminar y sólo veía cascotes y chapas apiladas. Iba de aquí para allá, puteando. Hasta que no aguanté más, y lloré. Con esa demolición se iba parte de mi mundo. Pensar que tiraron la villa para mejorar la imagen del Mundial…". Revista *La Maga*, entrevista a René Houseman. Testimonio extraído de: ZANONI, Leandro. *Vivir en los medios: Maradona off the record*. Ed. Marea, Buenos Aires, 2006, p. 29.

Fuente: El argentino.com <http://diagonales.infonews.com/Impresion.aspx?Id=45249>

De las referencias históricas que hace el relato, nos interesan, en particular, las que refieren a hechos o eventos sucedidos durante los últimos cincuenta años. Son las que están relacionadas más directamente con los problemas sociopolíticos que enfrenta la sociedad argentina en el inicio de siglo veintiuno. Problemas de índole tecnológica como disponer de un teléfono celular inteligente pero no tener red en las rutas cuando se hace un viaje o, incluso, en las zonas suburbanas de las ciudades del interior del país; económica por la inestabilidad que genera una sociedad demasiada atada a la cotización de monedas extranjeras como el dólar o el euro; social, donde aún hoy se sigue segregando a las villas del conjunto urbanístico de las ciudades; y, por último, de índole política, en un sistema fuertemente marcado por el personalismo, por la figura de un caudillo, más que por las ideas o los programas de gobierno.

Estas referencias históricas nos ayudarán a sostener nuestra hipótesis sobre la porosidad entre ciertas obras de ficción y los textos científicos de disciplinas como la historia, la sociología y la antropología. Aunque este tema va a ser abordado en profundidad a lo largo del tercer capítulo, una larga cita de la novela *La*

descomposición puede darnos un indicio del tenor del estudio que llevaremos adelante:

> […] Sostenía Pajarito ¿Qué diferencia hay entre el libro *El pueblo de Sarmiento* de Mauricio Birabent y *Pago chico* de Roberto Payró? Uno, decía, cuenta la historia de nuestro pueblo, el otro es un libro de cuentos que cuenta la historia, ficcionalizada, de la formación de un pueblo pampeano parecido al nuestro: dicen que Pago Chico es Mercedes porque Payró nació allí. […] *El pueblo de Sarmiento* inventa la historia de este lugar y, al inventarla, clausura el sentido del relato: a partir de entonces se reproduce, deformada, la historia del pueblo, partiendo de un libro originario, del libro que inventó ese relato de esa historia. […] Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido. […] En cambio, siguió Pajarito, *Pago chico* de Payró, sabemos, es un libro de relatos, así se nos presenta, como ficción; aunque nos cuente, también, la fundación de un pueblo semejante a éste; pero sabemos que es ficción y eso, precisamente, es lo que impide que el relato se cierre, se clausure de sentido. […] Habría que analizar, en detalle, seguía Pajarito, mientras el cuerpo de Bicho Souza se borraba, entre los restos del puente, cómo fue creada la matriz que inventa Birabent en *El pueblo de Sarmiento*. (Ronsino, 2007: 47–48)

De manera muy sutil, en este pasaje de la novela, el escritor y sociólogo Hernán Ronsino aborda la cuestión de la porosidad que tanto nos interesa a través de la voz de uno de sus personajes ¿Qué nos ha querido decir, entonces, Pajarito, con esta reflexión?

> Hice un documental sobre este libro, sobre “El pueblo de Sarmiento” [...] Esta es una de las obsesiones que tengo, con “El pueblo de Sarmiento” que escribió Mauricio Birabent, que es el papá de Moris, el abuelo de Antonio. Él era de Chivilcoy, tenía campos ahí, y escribió este libro que era el primer libro sobre la historia del pueblo, sobre cómo se había hecho la fundación, el mito de la fundación que recupera, y que a partir de ese relato que él hace en ese libro, en el año 1938, se crea el monumento que hoy está en la plaza; porque el mito de la fundación del pueblo es muy divertida, es que un tipo va corriendo con una pala y clava la pala en el lugar más fértil del pueblo y ahí es el centro. Y hay un monumento en la plaza principal que es un tipo con una pala clavada. Nosotros hicimos una lectura crítica, con el director, e hicimos un documental que salió en canal Encuentro. (Entrevista a Ronsino, audio: 00.32.42 – 00.34.14)

Creemos, entonces, que la reflexión del autor, vehiculizada en el relato a través de Pajarito, no es otra cosa que el cuestionamiento de la verosimilitud de lo que cuenta un texto de análisis histórico e, implícitamente, la exposición de que un texto de ficción no puede pretender ser un documento sobre la historia de un lugar por su mero carácter ficcional, aunque también haya un aparente cuestionamiento a

este principio. Vamos a poner puntos suspensivos hasta el tercer capítulo para articular el tema con lo que piensa Hernán Ronsino al respecto, desde su doble perspectiva de sociólogo y crítico literario:

> Yo utilicé el libro [“El pueblo de Sarmiento”] con “Pago Chico”, que en algún punto se parecían, para pensar esta diferencia entre la historia y la literatura. Eso era lo que me interesaba, y algo que me interesa mucho; de hecho tengo un curso en FLACSO que se llama Historia y Literatura en el que recuerdo todo el siglo veinte de Argentina. Desde una mirada sociológica, pero es el cruce entre historia y literatura. Ese es un gran tema para mí, un tema que me persigue y que me apasiona: la relación entre la historia y la ficción. Me parece que ahí la cuestión de los géneros es algo también que termina -los géneros y las expectativas de cada género-, y cómo el relato es un libro de historia, y si es ficción produce efectos completamente distintos; por eso planteaba que el libro de Birabent nos cuenta la historia y de ahí salen monumentos, salen los nombres de las calles; en cambio la ficción provoca otras libertades, me parece, en relación a un hecho histórico. En ese sentido, pienso como “Pajarito” en esta idea. Esta idea la comparto. (*Ibid*: 00.34.19 – 00.36.02)

Intemperie y descomposición

Para volver a la noción de intemperie desde la perspectiva del relato *La descomposición*, de Ronsino, en él la intemperie aparece no sólo como la descomposición orgánica que nos anuncia el título sino también como la imposibilidad de reparo, de abrigo, ante la fuerza imponente de la naturaleza, fuerza más fuerte que cualquier intento por dominarla:

> Las hormigas atraviesan la noche […]. Las otras, las coloradas, se mueven voraces sobre la carcasa hueca, como la un barco abandonado; esa cucaracha es ahora un manojo de hormigas que la devoran, irremediablemente […]. Y no hacemos nada. Y no hago nada. (Ronsino, *op. cit.*: 69)

> “Esa noche pasó el tornado. Media hora antes de la medianoche. Vimos, con Juan Kieffer, desde la ventana de su habitación, cómo volaban las chapas de la fábrica de cerveza; cómo la huerta cuidada era arrasada, para siempre; de qué manera el viento arrancaba las raíces de la casuarina, de cuajo”. (*Ibid*.:129)

Nos encontramos ante la representación de la contemplación de la naturaleza. No se trata de un intento por dominarla que termina por ella avasallado y

derivaría en muchos casos en una resignación, sino de la aceptación de la vida tal cual es.

Si bien la presencia de la naturaleza como una fuerza todopoderosa está revestida de una importancia vital para el relato, la descomposición es representada, principalmente, desde sus aspectos físicos, como una podredumbre. Tal es el caso de la gangrena de la pierna de Pujol:

> El viejo, dicen, estaba engangrenado […]. La pierna, los que lo veían sentado, en esa silla de ruedas torcida, en lo de Rigone, estaba morada, oscura, a punto de reventar. (*Ibid*.: 121)

El autor vincula esta podredumbre con el contexto sociopolítico en el que comenzaron a publicar los narradores argentinos de su misma generación:

> El momento de la crisis nos marca a nosotros como generación y nos incorporamos con esa marca también. […] Entonces, cuando laburaba esta novela, el clima de pesimismo estaba muy metido adentro, y me interesaba que esa descomposición estuviera encarnada en una multiplicidad de elementos; no sólo en los cuerpos, sino también en elementos estructurales como la fábrica, y también en la naturaleza, el lago, las cosas, están medio abandonadas o a medio hacer como la casa del personaje narrador. Esos elementos sí los tuve muy presentes para ir trabajando la descomposición en todas sus capas. (Entrevista a Hernán Ronsino, audio 00.17.05–00.18.54)

Desde la misma perspectiva de la tradicional lucha entre la naturaleza y la civilización, en este relato, la descomposición actúa como una suerte de restauración del orden natural de las cosas. El orden es impuesto por la naturaleza en lugar de serlo por la civilización occidental con sus múltiples lemas basados en dicotomías: “orden y progreso”, en Brasil, “por la razón o por la fuerza”, en Chile, “civilización o barbarie”, en Argentina. Observamos cómo en una ciudad del interior de la provincia de Buenos Aires, con una fuerte dependencia de la economía agrícola, la gente tiene una relación con la tierra muy distinta a la que tienen en las grandes ciudades dotadas de una mayor diversidad productiva (industria, comercio, administración pública). Se trata de una sensibilidad telúrica con el entorno que si bien no alcanza el nivel reclamado por Kusch para los intelectuales americanos –en el sentido de encontrar categorías científicas que se adapten al entorno americano sin necesidad de tener que recurrir a los paradigmas europeos– es bastante mayor al que se experimenta en las grandes ciudades como Buenos Aires. Este aspecto es, a

nuestro entender, lo que Ronsino intenta destacar desde la representación de la descomposición.

La desintegración

En el mismo sentido trabajado por Ronsino en *La descomposición*, el escritor Néstor Ponce trabaja la noción de desintegración en la novela *Azote*. Allí, la desintegración se despliega como una disgregación social y política, una sociedad que sufre un degradación traumática a causa de un suceso llamado el "Gran Estallido" que bien puede remitir, por sus consecuencias dramáticas, al gran *crash* de 1929 en la bolsa de valores de New York. Este hecho diluye casi todas las referencias culturales existentes hasta ese momento: "Después del Gran Estallido, el país como tal –con su geografía, fronteras, costumbres, usos–, como muchos otros, había desaparecido" (Ponce, 2008: 54).

En *Azote*, su autor nos muestra una sociedad argentina arrasada por una gran crisis. ¿Crisis económica, financiera, política, social? No lo sabemos. Lo más seguro es que con el "Gran Estallido" se desencadenó una gran crisis cultural, latente también a lo largo de toda la historia argentina. La cultura eurocentrista dominante, sobre todo, en los centros urbanos se resquebrajó y en ella se empezó a filtrar una cultura que había sido relegada a los márgenes de la identidad nacional. Ante la amenaza que esto constituye para el *statu quo*, al gobierno no le queda más alternativa que cerrar a la sociedad sobre sí misma a través de medidas tendientes a limitar el impacto del cambio en la sociedad: censura, intervención e interrupción de las telecomunicaciones, represión policial. Incluso, el sector de la población hasta entonces privilegiado se encargó de controlar ciertos aspectos de la vida social ante la eclosión de estratos antes marginales, sin voz, que comenzaron a tener un protagonismo creciente en la sociedad; se trató de la implementación de una medida que, fuera de la ficción, en la vida real, ha proliferado en las grandes urbes argentinas desde los años 1990: los barrios cerrados que se crearon para protegerse de la inseguridad urbana –y además, según Maristella Svampa (2008), para protegerse del stress y la contaminación–.

> La única ciudad que había quedado más o menos en pie era Buenos Aires. En su interior y sus alrededores, como anillos solares, se multiplicaban las urbanizaciones cerradas, con sus propios servicios, sus comercios, sus escuelas, sus universidades, sus tiendas, sus circuitos, su servicio de seguridad, sus generadores eléctricos, sus clones. Todo proporcional a la fortuna de sus habitantes. Fuera de las urbanizaciones o condominios naufragaba una masa de desesperados que procuraba no caer en el fondo del hoyo. […] Entre ellos estaba la gente como yo, con un trabajo, con tarjeta de crédito para gastar el dinero virtual, en una especie de zona intermedia entre los desesperados y los satisfechos. (*Ibid*: 54–55)

Sin embargo, estos *countries* –como los han llamado desde los años menemistas[67]– no sólo discriminaban a los pobres sino que excluían, además, a los miembros de la clase media que en lugar de haber fluctuado hacia arriba lo había hecho hacia abajo en los que resultó un movimiento de descenso social que los desclasaba. Ponce situó a esa gente, como hemos señalado en la cita precedente, en una "zona intermedia entre los desesperados y los satisfechos".

En síntesis, observamos, entonces, cómo estos autores recurren al relato de retrocesos experimentados por seres vivos u orgánicos (cuerpos, frutos, etc.) y por obras del hombre (inmuebles, barrios, ciudades) para representar la sensación de intemperie, descomposición, desintegración de la sociedad a la que asistió la Argentina durante la crisis económica, política e institucional de 2001 y los años inmediatamente posteriores. Se trata, sin dudas, de una sensación compartida por gran parte de la gente en esos días. La sensación de que un proyecto de sociedad ha entrado en crisis y que algo desconocido u ocultado, marginado, excluido, se

[67] Desde mediados del siglo XX se ha llamado *country* a las casas de fin de semana que la alta burguesía se hacía construir en los suburbios de Buenos Aires. Sin embargo, a diferencia de los actuales, aquellos no estaban dispuestos dentro de un cerco perimetral común a todas las viviendas, es decir no eran barrios cerrados. Algunos estudios han precisado los conceptos y establecido diferencias entre los barrios cerrados y los *countries*: "Los barrios cerrados son urbanizaciones cerradas, de tamaño variable, cuyo principal rasgo es la vigilancia y seguridad permanente. Los clubes de campo se caracterizan, por el contrario, por las destacadas instalaciones deportivas que poseen, convirtiéndose las actividades deportivas (principalmente polo y golf) en un eje esencial de la vida del barrio. En estos casos, el ingreso al barrio y la posibilidad de residir en él no es tan sencillo, ya que debe contarse con la membresía y la aceptación de los demás socios" (Roitman, 2003). Nosotros hacemos referencia a la existencia de este tipo de urbanizaciones para destacar la segregación social y espacial que sufren los que no viven en ellas por lo que la distinción entre barrio cerrado y *country* no interfiere en nuestro análisis. Por ello, asimilaremos ambos conceptos como sinónimos al referirnos a los barrios privados.

hace lugar entre las ruinas. Profundizaremos las indagaciones alrededor de este tema durante el desarrollo del tercer capítulo

Migraciones

> *Hay dos errores que es mejor evitar. El primero es irse de su país. Y si uno ya lo ha hecho hay que evitar el segundo, el peor: volver.*
>
> Edgardo Cozarinsky, *Maniobras nocturnas*.

Desde finales de la década de 1990 hasta mediados de los años 2000 proliferaron los relatos y películas en torno a la figura del migrante, principalmente los emigrantes argentinos y, en menor medida, los inmigrantes que recibió el país. Como hemos señalado, fue un época signada por el estancamiento económico y el desempleo masivo; en ese contexto muchos argentinos decidieron emigrar, en busca de oportunidades, hacia los países industrializados del viejo mundo o Norteamérica.

El flujo, no obstante, no fue sólo hacia afuera. Se registró también una llegada bastante numerosa de inmigrantes provenientes ya no de Europa sino de otros países Latinoamericanos. En Buenos Aires como en la mayoría de las grandes urbes argentinas se comenzó a oír con mayor frecuencia el castellano de Bolivia, Paraguay, Perú; pero lo más llamativo es que nacionalidades otrora exóticas entre los residentes de Argentina empezaron a observarse cotidianamente, tal es el caso de los colombianos, dominicanos y venezolanos, por citar las comunidades más numerosas correspondientes a este tipo de inmigrantes.

En referencia a los inmigrantes, las historias narradas por la literatura y el cine no eran solamente contemporáneas sino que también hubo muchas que recuperaron la memoria de los llegados en ocasión de las grandes olas migratorias de finales del siglo diecinueve y principios del veinte.

Los dos movimientos migratorios cuya representación artística nos interesa particularmente son los contemporáneos a los años de crisis de finales de la era neoliberal: los argentinos expulsados por la crisis y los latinoamericanos que llegaron durante el mismo período.

Emigrantes

La mayoría de los argentinos que decidieron abandonar el país en el contexto de la crisis económica de 2001 era de un nivel social medio, urbano, y con estudios superiores al menos comenzados (García y Petrich, 2012: 6). Un número importante, entonces, dispuso de medios para poder dirigirse hacia destinos lejanos, en particular, aquellos de ultramar donde muchos argentinos tienen una parte de sus orígenes. Este último aspecto cobra vital importancia al momento de explicar algunas de las razones que los habían impulsado hacia Europa: la posibilidad de obtener la ciudadanía de un país miembro de la Unión Europea significaba evitar todos los inconvenientes ligados a la regularización de la residencia que, de una u otra manera, incidirían en las oportunidades laborales, la inserción social y la calidad de vida en general.

A partir de un análisis comparativo de los cuadros uno y dos incluidos en los anexos de final de este trabajo se puede confirmar que durante el período de tres años, entre 2001 y 2003, hubo un excedente de argentinos que abandonaron el país con respecto a los que volvieron. El cuadro número siete sintetiza la información aportada por los datos de los dos cuadros citados: Las cifras negativas arrojadas por el balance obtenido de la entrada y salida de pasajeros argentinos indican que en esos casos hubo una emigración hacia el destino aludido.

Cuadro 7

Balance de la salida y entrada de argentinos en los dos aeropuertos y el puerto fluvial de Buenos Aires. 2001-2003

	Brasil	Uruguay	Paraguay	Chile	Caribe	Resto A. Latina	EE.UU. y Canadá	Europa
2001	-9.953	6.605	503	-9.049	3.569	-8.303	-5.657	-34.390
2002	10.416	20.639	365	1.035	-123	-8.497	-9.109	-73.482
2003	4.027	18.575	576	7.147	-765	-2.710	2.460	-22.663

Elaborado a partir de datos aportados por el INDEC y el Instituto Nacional de Migraciones

Hay que destacar, sin embargo, que estos datos no tienen en cuenta el importante flujo de la zona de frontera que se efectúa por vía terrestre o fluvial. Este aspecto puede revelar cifras importantes en los puntos fronterizos con Chile, Bolivia, Paraguay y Brasil; aunque no tanto con Uruguay puesto que el mayor tránsito de personas con ese país se efectúa principalmente en ferry o avión desde los puntos de control de migraciones incluidos en los cuadros uno y dos.

De todas maneras, las cifras globales dan cuenta de un saldo negativo de decenas de miles de habitantes, aunque si tomamos los intercambios individualizados con las distintas regiones observamos algunas diferencias. Durante el período de tres años ilustrado en el cuadro notamos que las cifras negativas de pasajeros argentinos que viajaron entre Argentina y los países latinoamericanos –excepto los limítrofes–, Estados Unidos y Canadá, y Europa son bastante elevadas. Registramos así que casi 165 mil argentinos decidieron instalarse en algunos de los países de aquellos destinos. Del mismo modo, estos datos reflejan que el continente europeo fue el destino preferido de los argentinos ya que 130.535 compatriotas optaron por emigrar hacia algún país del viejo continente; es decir el equivalente a poco más de la población total de ciudades como las chubutenses Trelew y Rawson, cuyo conjunto sumó 130 mil habitantes en el censo nacional de 2010[68]. Se puede

[68] Véase: « Sorpresas en el censo de Trelew y Comodoro ». Diario Jornada, de Trelew. 21/12/2010. http://www.diariojornada.com.ar/5150/Pol%C3%ADtica/Sorpresas_en_el_censo_de_Trelew_y_de_Comodoro

decir, entonces, que Argentina perdió en tres años el equivalente a un cuarto de la población de la provincia de Chubut.

Como hemos señalado antes, el comportamiento de los intercambios de pasajeros entre Argentina y los países que comparten sus fronteras varió respecto del observado entre Argentina y el resto de América Latina. De acuerdo a las mismas variables tratadas en el cuadro número siete, advertimos que, entre 2001 y 2003, el flujo de viajeros argentinos que intercambió Argentina con Brasil, Paraguay y Uruguay registró un número mayor de entradas en Argentina que de salidas. El mismo análisis realizado en el flujo entre Argentina y Chile arrojó, por el contrario, un balance que registra la salida de Argentina de 867 personas. Una mención aparte merece el flujo con Bolivia: la ausencia de datos no nos ha permitido realizar un análisis de la cantidad de pasajeros argentinos que unieron vía aérea Argentina con Bolivia.

Cabría, entonces, reflexionar sobre las razones que impulsaron a que los argentinos que se habían instalado en los países limítrofes decidieran volver a su país de origen durante una coyuntura difícil como la vivida entre 2001 y 2003. En el mismo sentido, habría que preguntarse sobre los motivos que llevaron a que un número importante de ciudadanos de otros países latinoamericanos optasen por instalarse en la Argentina durante ese mismo período crítico.

Inmigrantes

La república Argentina ha sido desde el afianzamiento de sus instituciones nacionales, en el último cuarto del siglo diecinueve, un importante polo de atracción de migrantes. Si bien la recepción de población de los países fronterizos fue constante desde la independencia[69], las primeras grandes olas inmigratorias que se instalaron en el país vinieron principalmente de Europa. Las comunidades italiana y española fueron las más numerosas por el aporte demográfico que hicieron entre

[69] Desde el primer censo nacional, en 1869, hasta nuestros días, la cantidad de residentes extranjeros provenientes de países fronterizos se mantuvo de manera constante en el orden del 2,5 por ciento de la población total. Según datos de INDEC. http://www.migraciones.gov.ar/pdf_varios/estadisticas/Censos.pdf

1880 y mediados del siglo veinte. Al promediar el siglo veinte ambas nacionalidades representaban poco más del 60 por ciento de la cantidad de inmigrantes que había llegado a la república Argentina hasta 1940.

Cuadro 8

Origen de inmigrantes acumulado. Argentina, entre 1857 y 1940.

	Cantidad de inmigrantes	Porcentaje sobre el total
Total de inmigrantes	8.098.000	100,00
Italia	2.970.000	36,7
España	2.080.000	25,7
Alemania	1.639.000	20,2
Francia	239.000	2,9
Polonia[70]	180.000	2,2
Rusia[71]	177.000	2,2
Turquía[72]	174.000	2,1
Imperio Austro-húngaro[73]	111.000	1,4

Fuente: Dirección Nacional de Migraciones, 1970

El último pico en el flujo de inmigrantes europeos se registró en los años de la inmediata post segunda Guerra Mundial. En adelante, la llegada de europeos deseosos de afincarse en el país fue baja. Las grandes guerras habían quedado atrás y las ayudas económicas para la reconstrucción, como el Plan Marshall, dieron impulso a un período de crecimiento sin precedentes. Europa comenzaba a beneficiarse *des trentes glorieuses* y su población ya no necesitaba emigrar, al menos no tenía que hacerlo a tierras tan lejanas como las de los países del sur de Sudamérica. Desde entonces, en Argentina se fue marcando un lento descenso en el porcentaje de extranjeros respecto de la población total –incluso ya había habido una caída del 15 por ciento entre el inicio de la Primera Guerra Mundial (máximo

[70] Incluye Ucranianos, bielorrusos y judíos del este de Polonia.

[71] Incluye ucranianos, bielorrusos, polacos y lituanos que ingresaron al país con pasaporte ruso.

[72] Incluye turcos, sirios, libaneses, palestinos y árabes que se encontraban bajo el dominio del imperio Otomano.

[73] La mayoría de los inmigrantes con pasaporte austro-húngaro eran croatas, polacos, húngaros, eslovenos, checos y rumanos.

registro histórico con un 29,9 por ciento) y el final de la segunda–. Los residentes extranjeros pasaron del orden del 15 por ciento de la población total en 1947 a alrededor del 5 por ciento desde los años 1970 hasta nuestros días[74].

Desde los años 1950 hasta la actualidad el perfil del inmigrante ha cambiado. Las comunidades de inmigrantes de origen europeo han ido envejeciendo paulatinamente mientras que el número de residentes nacidos en los países fronterizos se ha mantenido estable entre el 2 y el 2,5 por ciento de la población total. La inversión de la tendencia tomó, no obstante, varias décadas. En el censo de 1991 se registró el vuelco anunciado por las cifras de los relevamientos anteriores: sobre el total de la población un 2,6 por ciento era extranjera proveniente de países limítrofes y un 2,4 provenía de países no limítrofes. Al ubicarse a los inmigrantes de origen europeo dentro del 2,4 por ciento minoritario el mito de que los argentinos descienden de los barcos –mito popular hecho célebre en la formulación del escritor mexicano Carlos Fuentes[75]– se ha derrumbado inexorablemente.

Cuadro 9

Cantidad de residentes extranjeros y principales comunidades. Argentina 1991–2010.

	1991		2001		2010	
	Nº residentes	Porcentaje	Nº residentes	Porcentaje	Nº residentes	Porcentaje
Total	1.628.210	100,00	1.531.940	100,00	1.805.957	100,00
Bolivia	143.569	8,81	233.464	15,24	345.272	19,12
Chile	244.410	15,01	212.429	13,87	191.147	10,58
Colombia	S/D		3.876	0,25	17.576	0,97
Italia	328.113	20,15	216.718	14,15	147.499	8,17
Paraguay	250.450	15,38	325.046	21,22	550.713	30,49
Perú	15.939	0,97	88.260	5,76	157.574	8,72
Uruguay	133.453	8,19	117.564	7,67	116.592	6,46
Venezuela	S/D		2.774	0,18	6.379	0,35

Fuente: INDEC. Censos de 1991, 2001 y 2010[76]

[74] Según datos del INDEC. Véase : http://www.migraciones.gov.ar/pdf_varios/estadisticas/Censos.pdf

[75] "Nosotros, los mexicanos, descendemos de los aztecas; ustedes los argentinos descienden de los barcos". Cita extraída de: "Me moriré escribiendo", entrevista a Carlos Fuentes publicada en la revista *Ñ*, diario *Clarín* del sábado 15 de noviembre de 2003. http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/15/u-658447.htm

[76] Para más datos consúltese : Censo del año 2001: http://200.51.91.245/argbin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPV2001ARG&MAIN=We

La política económica de inflación nula y paridad cambiaria del peso argentino respecto al dólar estadounidense aplicada durante la década de 1990 fue un factor suplementario de atracción de inmigrantes de los países fronterizos. La posibilidad de enviar a esos países remesas en moneda estadounidense otorgaba a la Argentina un status inédito hasta entonces.

En el nuevo milenio, en Argentina es más difícil oír hablar en cocoliche[77] que en un castellano tuteado ausente de voseo y yeyeo. Los italianos, que habían sido la comunidad de residentes extranjeros más numerosa hasta finales del siglo veinte, han cedido ante el aumento de los inmigrantes de países limítrofes. Incluso, hasta están perdiendo terreno frente a los llegados de Asia: los chinos, que en 2001 sumaban 4.184 individuos (0,3%), pasaron a ser 8.929 en 2010 (0,5%), y los coreanos (las dos Coreas) de 8.205 (0,5%) en 2001, pasaron a ser 7.321 en 2010 (0,4); es decir, estas dos colectividades juntas superan en número a los poco menos de 15 mil italianos residentes en suelo argentino.

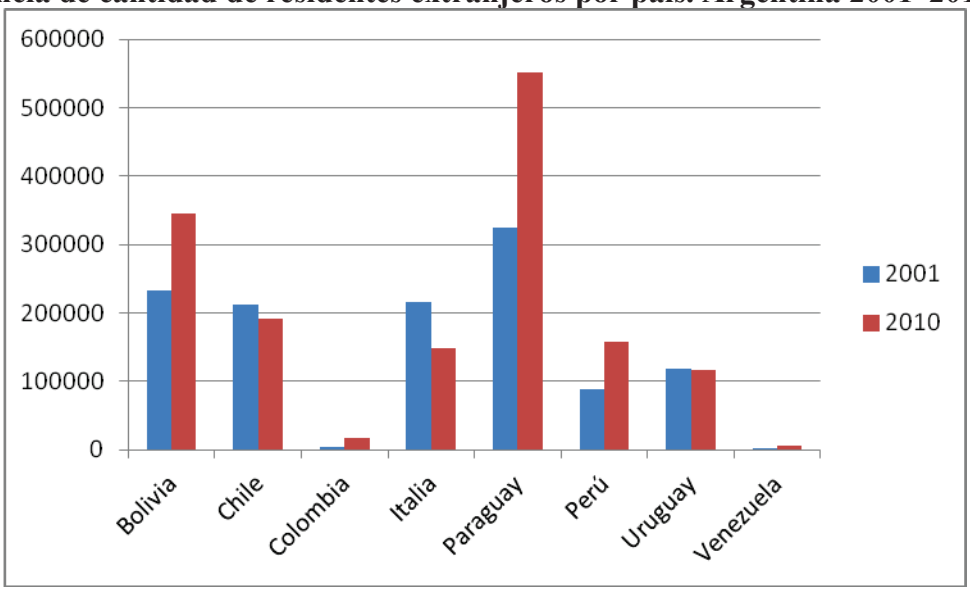
---

bServerMain.inl, y censo del año 2010: http://200.51.91.245/argbin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPV2010B&MAIN=WebServerMain.inl

[77] Término que refiere a una jerga compuesta por una mezcla entre el castellano rioplatense y diversos dialectos italianos. La denominación surgió de una obra de teatro de los hermanos José y Jerónimo Podestá donde un personaje llamado Cocoliche representaba a un inmigrante italiano que hablaba un español rudimentario (Podestá, 2003: 65–66).

Cuadro 10

Diferencia de cantidad de residentes extranjeros por país. Argentina 2001–2010.



Fuente: INDEC. Censos de 2001 y 2010.

El gráfico precedente refleja cómo la mayor comunidad originaria de Europa dejó a los paraguayos el primer lugar entre los inmigrantes; e, incluso, cómo ha cedido ante nacionalidades débilmente representadas hasta el cambio de siglo. Que en Argentina haya menos italianos que chilenos y peruanos es una señal de una enorme carga simbólica. Una nación que históricamente miraba y se reconocía en el viejo continente y daba la espalda a su propia tierra de pertenencia se encuentra ahora ante una realidad imposible de enmascarar: "Latinoamérica se encuentra en Argentina", reza acertadamente el título de una nota periodística[78].

Nuestro objetivo es, en fin, realizar un estudio sobre la manera en que se percibe a los que se fueron y los que vinieron, estudio que nos llevará a indagar sobre ciertos fenómenos sociales perceptibles desde entonces. Lo que nos interesa aquí es la representación que hacen la literatura y el cine de los conflictos que surgen cuando un individuo se ve obligado a partir de su país de origen y cuando él mismo se instala en otro.

[78] Léase : http://www.vidapositiva.com/latinoamerica-se-encuentra-en-la-argentina.html#.VeRn233CGSq

Los *countries* como representación de un fenómeno social

La irrupción de los barrios cerrados se ha manifestado en casi toda América; se inició en los Estados Unidos, y luego se expandió hacia el resto del continente. Se trata de un modelo que avanza por sobre el ámbito dejado de lado por el Estado, en este caso: la vivienda y la seguridad. Surge, entonces, en los países con una baja intervención de Estado o en aquellos donde el retroceso del Estado ha dejado un vacío en las áreas mencionadas, como fue el caso en Argentina.

La sociedad estadounidense –donde el modelo se desarrolló ampliamente– tuvo una temprana estrategia de urbanización suburbana, a mediados del siglo diecinueve. Los estratos medios de la sociedad se radicaron en las afueras de las ciudades, lo que dio en llamarse el modelo de la ciudad-jardín. El centro de las ciudades pasó a ser el ámbito para las actividades económicas y la recepción de los inmigrantes. Por el contrario, las sociedades europeas mediterráneas conciben la ciudad como centro político y económico. Las élites encuentran allí su lugar para el desarrollo profesional y personal y permiten el encuentro "entre categorías sociales diferentes, soporte necesario de un modelo mixto de socialización apoyado por el Estado" (Svampa, 2008: 12). Sin embargo, mientras en los Estados Unidos la segregación espacial confinó a los pobres dentro de los límites de las ciudades, en Europa, la activa acción del Estado en materia de vivienda jugó un rol ambiguo. Por un lado, permite que las capas bajas de la clase media puedan habitar el centro de la ciudad al subsidiar el pago de los alquileres, pero por otro, el acceso de la vivienda propia de esos mismos estratos sólo puede ser, por la presión inmobiliaria expulsiva de los sectores acomodados, en los suburbios alejados. A esto último hay que añadir que los estratos más humildes –en general inmigrantes recién llegados– no pueden siquiera alquilar un departamento en el centro de las grandes ciudades; deben contentarse con hacerlo en enormes inmuebles de gran cantidad de unidades habitacionales, como si fueran un palomar, ubicados en los suburbios alejados que muchas veces sufren graves deficiencias en materia de transporte público. De esta manera, se crean enclaves de pobreza y aislamiento similares a los que vemos en América Latina en torno a las grandes urbes. En Argentina se les llama villas de emergencia. Paradójicamente, así como los barrios cerrados registraron un gran

desarrollo durante la década de 1990, durante el mismo período las villas de emergencia se duplicaron[79].

En Argentina, imperó el modelo europeo a lo largo de la mayor parte de su historia. El centro de las ciudades –con Buenos Aires como su máxima expresión– congregó a la élite y relegó a las márgenes a los nuevos llegados; fueran, éstos, migrantes extranjeros o el resultado del éxodo rural. En la década de 1990, durante el apogeo de la política neoliberal impulsada por el gobierno nacional, el modelo europeo perdió terreno ante el avance de la *American way of life*. El retroceso del estándar europeo se observó, incluso, más allá del ámbito urbanístico; también se manifestó, por ejemplo, en las variables a tener en cuenta como indicadores propios de la clase media: mientras antes una variable importante en el eje del prestigio de la estratificación social era el acceso a los productos culturales (salidas al cine, teatro; compra de libros, etc.), hoy ha perdido peso ante el acceso a bienes materiales de entretenimiento como artículos de audio y video (televisores de última generación, consolas de videojuegos, ordenadores tabletas, etc.).

Se trata de una crisis en la clase media. La caracterización de esta clase en América Latina, según Alain Touraine[80], pasa por dos rasgos culturales: por su nivel cultural y su relación privilegiada con la educación, y por su estrecha relación con el desarrollo del Estado (*Ibid*.: 26–27). Este modelo que había funcionado bien desde los años 1940 entró en crisis desde la ampliación de las políticas liberales a partir de 1976 y el achicamiento del Estado alentado por el menemismo, y se produjo una movilidad social descendente en los estratos sociales dependientes del Estado, como los funcionarios, empleados de las empresas publicas luego privatizadas, y finalmente los cuentapropistas y pequeños empresarios proveedores del Estado en materia de bienes o servicios.

De este modo, durante los años 1990 y 2000, algunos sectores de las clases medias que no fueron afectados por ese fenómeno se vieron desplazados lejos del

[79] Véase : « La ciudad producida », informa del gobierno de la ciudad de Buenos Aires http://www.ssplan.buenosaires.gov.ar/MODELO%20TERRITORIAL/1.%20Ciudad%20Producida/1_ciudad_producida.pdf

[80] Véase: Touraine, Alain. *La Parole et le sang : politique et société en Amérique latine*. Ed. O. Jacob, Paris, 1988.

centro de las urbes por cuestiones ambientales y de seguridad. Para ellos, los countries se revelaron, paulatinamente, un nuevo espacio de pertenencia. “El encierro progresivo es el correlato de la pérdida de sentimiento de pertenencia a la ciudad” (*Ibid*.: 238).

Sin embargo, el gran aumento de este tipo de urbanizaciones durante los años 1990 no se repitió durante el período que estamos analizando. Hacia el año 2001 había 434 barrios cerrados en el área metropolitana –Buenos Aires y Gran Buenos Aires– (*Ibid*.: 57). En 2015, la cifra alcanza los 652[81]; es decir, se registró un incremento del 50 por ciento en quince años. De todas maneras, el crecimiento demográfico de los countries registrado en el cambio de milenio –de 1450 familias en 1994 pasó a 13500 en 2000 (*Ibid*.)– llamó la atención de la opinión pública. Algunos artistas se hicieron eco del fenómeno y lo reflejaron en su creación: entre ellas se destacan las novelas *Retrato de familia con muerta* (Argemí, 2008) y *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2005) y su adaptación cinematográfica homónima (Marcelo Piñeyro, 2009), y las películas *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006) y *Una semana solos* (Celina Murga, 2008).

Las viudas de los jueves: un paraíso perdido

Muchas familias de clase media han visto en los barrios cerrados una solución al problema de la contaminación y la inseguridad de la gran ciudad. Los countries son vistos como una suerte de paraíso que protege a sus habitantes de las “tinieblas exteriores”; esto es lo que siente la mayoría de los habitantes de Altos de la Cascada, el barrio privado que sirve de escenario a la novela *Las viudas de los jueves*. Sin embargo, se trata de una sensación que se desarrolló a lo largo de los años 1990 cuando la brecha entre ricos y pobres se ensanchó y una parte de la clase media asalariada se acercó a la línea de pobreza. Cuando a Mavi, la narradora, se le presentó la oportunidad de mudarse de la ciudad al “campo” no se planteó el mismo interrogante.

[81] Véase anexos, cuadro Nº 3

> Nosotros nos mudamos a La Cascada a fines de los ochenta. Teníamos nuevo presidente. Tendríamos que haberlo tenido a partir de diciembre pero la hiperinflación y los saqueos a los supermercados hicieron que el anterior dejara el sillón antes de terminar el mandato. Por aquella época, la movida hacia los barrios cerrados de la periferia del gran Buenos Aires ni siquiera había arrancado. Eran pocos los que vivían en forma permanente en Altos de la Cascada, o en cualquier otro barrio cerrado o *country.* Ronie y yo fuimos de los primeros que nos atrevimos a dejar para siempre el departamento en la Capital a cambio de instalarnos allí con toda la familia. Ronie al principio dudó. Mucho viaje, decía. Fui yo la que insistí, estaba segura de que vivir en La Cascada nos iba a cambiar la vida, de que necesitábamos cortar con la ciudad. Y Ronie terminó aceptando. (Piñeiro, 2008: 19)

Efectivamente, hasta entrados los años noventa establecer su residencia principal en un suburbio muy alejado era aún algo exótico para alguien que, por trabajo, tenía que desplazarse cotidianamente al centro de la ciudad. Por eso las dudas de Ronie. Para Mavi era mucho más fácil pues desempeñaba su trabajo de agente inmobiliaria en el country mismo. Sin embargo, no estaban totalmente aislados: "Altos de la Cascada" lindaba con un barrio humilde que proveía la mano de obra de servicios y estaba cerca de un colegio –"El Lakelands está a dos puentes de Altos de la Cascada" (*Ibid*.: 52)–. La ubicación de este barrio cerrado no resultaba, en la época en que transcurre relato de la novela, la excursión que hubiese significado unas décadas atrás.

Las referencias históricas a través de hitos que dejaron su huella a lo largo de los noventa van dando un marco a la justificación de la elección de vivir en un barrio vigilado. Luego, para encuadrar la trama de la historia, la novela se transforma en un fresco de los últimos meses del año 2001. En primer plano se observa la vida de cuatro familias en el interior de un barrio cerrado del norte del Gran Buenos Aires; de fondo, como marco referencia, la narradora nos presenta los sucesos que marcaron el momento a nivel nacional como internacional: el ataque terrorista a las Torres Gemelas del *World Trade Center* de Nueva York (*Ibid*.: 7, 163), la subsecuente reacción de los Estados Unidos utilizada como pretexto para atacar a Irak, país contra el que había librado una guerra poco menos de diez años antes (*Ibid*.: 181).

En el mismo sentido, la narradora va librando datos históricos de los tres años que precedieron al desenlace del relato. Mavi persigue, a través de este recurso, un

doble objetivo: fortalecer aún más la sensación de inestabilidad económica y social y poner en contexto los avatares de su vida personal y del country en general:

> El año 98 fue el año de los suicidios sospechosos. El del que había pagado las coimas del Banco Nación, el del capitán de navío que había intermediado en las ventas de armas al Ecuador y el del empresario de correo privado que había retratado el fotógrafo asesinado[82]. (*Ibid*.: 61). […] De camino a la veterinaria Carla escuchó en la radio que el vicepresidente de la Nación acababa de renunciar[83]. Sintió pena, a ella le gustaba, pero no lo decía porque sabía que a muchos en Altos de la Cascada no. […] Había renunciado porque no se investigaban los sobornos en el Senado de la Nación. (*Ibid*.: 109). […] Era el otoño del 2001. […] Había renunciado el ministro de Economía y el presidente había puesto otro que duró sólo quince días. Dio un discurso, pidió más ajuste, viajó a Chile y cuando volvió ya no tenía trabajo. El presidente lo había reemplazado por el pelado que había sido ministro de Economía del presidente anterior. Presidente de partido antagónico. (*Ibid*.: 113)

En el final de la novela, como si se tratase de un ciclo que se cierra, se repite la coyuntura de crisis y saqueos a los supermercados que había rodeado la época en que Mavi se había mudado a Altos de la Cascada. Aquella vez la crisis había sido producida por la hiperinflación, esta vez por la escasez de divisas y la devaluación del peso en un contexto de larga recesión y altas tasas de desocupación:

> El guardia nos advirtió: "Vayan directo a la ruta sin pasar por Santa María de los Tigrecitos; no hay que agarrar ese camino, hay un informe de seguridad". "¿Qué pasa?", pregunté. […] "No sabría decirle, pero hasta la misma gente de los Tigrecitos está haciendo barricadas, tienen miedo de que vengan." "¿Quiénes?", le dije. "Los de las villas supongo, dicen que están saqueando del otro lado de la ruta." (*Ibid*.: 183)

El desenlace de la historia, anunciado desde la primera página pero no develado hasta el final, tiene día y fecha: el jueves 27 de septiembre de 2001; pero la trama narra una serie de pequeños sucesos que se suceden durante los meses anteriores. Pequeñas historias de la vida cotidiana de las cuatro familias

[82] El que había pagado las coimas del Banco Nación en ocasión de la atribución de un contrato en favor de IBM fue el empresario Marcelo Cattáneo, hermano del ex subsecretario general de la Presidencia (de Carlos Menem), Juan Carlos Cattáneo; el capitán de navío que había intermediado en la venta de armas cuando Argentina era uno de las garantes de paz en el conflicto entre Ecuador y Perú fue Horacio Estrada; por último, el empresario de correo privado fue Alfredo Yabrán.

[83] El vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez renunció el 5 de octubre de 2000 por discrepar con algunas decisiones del presidente. Léase: "Álvarez renunció por discrepar con las decisiones de De la Rúa", diario *La Nación*, sábado 7 de octubre de 2000. http://www.lanacion.com.ar/35969-alvarez-renuncio-por-discrepar-con-las-decisiones-de-de-la-rua

involucradas que van preparando el desenlace. Incluso, en el relato, se van incluyendo datos supuestamente anecdóticos –como el de la muerte voluntaria– que, a la postre, justifican su inclusión: “Compramos la casa de los Antieri. [...] Antieri se había suicidado dos meses atrás. La viuda estaba desesperada por dejar cuanto antes la casa donde su marido, y padre de sus cuatro hijas, se había volado los sesos.” (*Ibid*.: 19) o “El año 98 fue el año de los suicidios sospechosos.” (*Ibid*.: 61)

Las referencias a la muerte por mano propia nos van preparando para lo que se va a constituir en la acción para la resolución de la trama. Los cuatro amigos se reúnen en la casa de Scaglia, como todos los jueves, para jugar a las cartas, al truco; pero esta vez el alcohol y la momentánea libertad frente a los compromisos familiares permiten que la reunión adquiera un carácter dramático en lugar del clima festivo habitual. El Tano, después de haberlo meditado profundamente, sugiere un suicidio colectivo para salvar lo que les queda de dignidad. La argumentación utilizada por el dueño de casa no parece muy sólida, pero podría ser convincente para más de un hombre con la autoestima baja, más aún si estuviera ebrio.

Sin embargo, las razones para justificar el acto suicida encuentran en Ronie un objetor con la mente lúcida. Los reparos que esgrime se apoyan en el respeto hacia su familia, en particular la confianza que le tiene a su hijo a quien Scaglia acusa de drogadicto. Ronie se ofende y decide marcharse, no sin antes aguijonear a Martín y Gustavo para que tomen la proposición del Tano como una locura o como una broma de mal gusto.

> ¿Y ustedes, qué clase de fracasados son, de la mía o de la del Tano? Mejor andate, Ronie, le dice Martín. Va a ser lo mejor, Ronie, dice Gustavo. Andá tranquilo, Ronie, le dicen. Ya te contestaron [dice el Tano]. Ya me contestaron. No estás a la altura de las circunstancias. No, no estoy. ¿Ustedes dos? Andá tranquilo, Ronie, en serio, le dice Gustavo, y lo acompaña a la puerta. (*Ibid*.: 176–177).

El final cerrado deja, no obstante, un interrogante por resolver: los tres suicidas quieren salvar a sus familias de la amenaza de degradación que acecha al status social que adquirieron. Creen que son el principal obstáculo para que la felicidad siga reinando entre ellos. “Tano” Scaglia y Martín Urovich ya no son los vecinos que ocupan altos cargos dirigenciales o judiciales, y han pasado a engrosar las filas de los desocupados. Son unos desempleados especiales, al fin, pero, en fin,

desempleados como muchos. Gustavo Masotta tiene un problema diferente: es un marido golpeador y teme enceguecerse, un día, y excederse de manera fatal.

Los tres, por iniciativa del "Tano", resuelven eliminarse pero van a hacerlo de tal forma que sus respectivas familias puedan cobrar el seguro de vida al que ellos adhirieron expresamente. Se trata de asegurarles un buen pasar por algunos años. Pero lo que es una buena acción para la familia se revela, en definitiva, un fraude. Los tres logran su cometido; pero terminan fuera del paraíso terrenal representado por el barrio privado y es posible que también estén fuera del Edén celestial como consecuencia de la condena a la que son sometidos los suicidas por la doctrina cristiana[84].

Incluso, la muerte de los tres amigos podría considerarse un homicidio culposo cometido por el que atrajo el equipo de música hacia el agua. En este caso, el Tano sí se suicidó, pero los otros dos no; éstos, aunque hubieran estado de acuerdo, no buscaron la muerte por mano propia sino que se dejaron matar por un tercero.

Estas hipótesis se sostendrían si todo hubiese sucedido tal como Ronie cree que sucedió, influido por la conversación que tuvo con sus amigos y donde el Tano los invitaba a suicidarse colectivamente. Sin embargo, la cinta de video que grabaron Juani –el hijo de los Guevara– y Romina –la hija adoptiva de los Urovich–, los dos adolescentes que andaban siempre juntos espiando a los adultos, aporta detalles que alimentan aún más la morbosidad que encierra la muerte de los tres amigos. Ya no se habla de un suicidio colectivo, sino de muertes por múltiples causas: un suicidio, un suicidio inducido y un asesinato (*Ibid*.: 181–182).

Diferencias con la adaptación cinematográfica

Con diecinueve reimpresiones a menos de dos años y medio de la primera edición el éxito de la novela había sido rotundo. El cineasta Marcelo Piñeyro se interesó en la historia y la adaptó –junto al escritor y guionista Marcelo Figueras–

[84] Según la Biblia el suicida es un pecador porque cometió un asesinato (contra sí mismo).

para captar en el guión su esencia misma: la vida frívola en el country y la personalidad de los integrantes de cuatro familias y la relación entre ellos:

- “Tano” Scaglia (Pablo Echarri): En la novela nos enteramos de que se llama Alberto cuando el sacerdote que oficia durante la misa de cuerpo presente ruega a Dios por el alma de los tres que descansan frente a él. El Tano es un ejecutivo de una empresa multinacional de origen holandés. Líder nato que anima la vida social dentro del barrio. La importancia de su rol es tal que su desaparición da cuenta de la fragilidad de los vínculos que se habían creado.

- Teresa Scaglia (Ana Celentano): Paisajista que ejerce su profesión sin los apuros del que tiene que mantener una familia. El aura de su marido le confiere una fortaleza que se revela falsa.

- María Virginia Guevara (Gabriela Toscano): Mavi, como la llaman, es la narradora en gran parte de la novela. Cuando se mudó a Altos de la Cascada se le despertó la vocación por el negocio inmobiliario. Mantiene a la familia gracias a sus intermediaciones en compra y venta dentro del barrio.

- Ronie Guevara (Leonardo Sbaraglia): El esposo de Mavi es un desocupado de larga data. Era el administrador de los campos de una familia amiga, pero perdió su empleo en 1995: “Reducción de gastos, le dijeron a Ronie, y al mes habían traído a un ingeniero agrónomo recién rec*ibid*o a aprender lo que él había hecho durante tantos años sin título” (*Ibid*.: 36). El hábito hace que la crisis lo afecte con menos dramatismo que al Tano y Martín.

- Martín Ordóñez –Urovich en la novela– (Ernesto Alterio): Abogado, pero “hacía rato que había dejado de pelear con nadie, ni siquiera con él mismo” (*Ibid*.: 8–9). El laboratorio internacional para el que trabajaba lo había despedido. Estás "programado para el fracaso", le gritó su mujer una vez (*Ibid*.: 82). El cambio del apellido judío por uno castizo no es un dato menor; la película se ahorra así el componente antisemita narrado por Piñeiro y se concentra en el carácter débil del personaje.

- Lala Montes Ávila (Gloria Carrá): Es la esposa de Martín Ordóñez. No sabe que su marido está sin trabajo desde hace un tiempo (en la novela sí lo sabe), si

fuera así la responsabilidad familiar seguiría recayendo sobre él pues ella “ni en sueños” piensa trabajar, tal como lo deja entrever en el libro original (*Ibid*.: 77).

- Gustavo Masotta (Juan Diego Botto): No se sabe su profesión, aunque su status profesional es, al parecer, tan importante como el de Scaglia: “[Está] relacionado con algunos *head hunters* y [es] un buen contacto a quien tirarle un par de currículums” –pensaba el Tano mientras meditaba cómo resolver su falta de empleo (*Ibid*.: 102). Pero el trabajo de Gustavo, por el rol que él juega en la historia, es irrelevante.

- Carla Masotta (Juana Viale): Frustrada aspirante a arquitecta. Gustavo, su marido, la golpea como durante años lo había hecho su padre después de que su madre los había abandonado. Ella resiste con la esperanza de que él cambie.

Entre la versión literaria y la cinematográfica hay varias modificaciones, muchas de ellas son de carácter técnico debido a la diferencia entre los dos soportes narrativos; pero otras, como hemos observado en la elección del apellido de Martín, tienen que ver con un trabajo de selección temática tendientes a reforzar aquellas que van a orientar la atención del espectador y darle mayor tensión a la trama. Así, personajes importantes en la novela como Alfredo Insúa y su esposa, Carmen, o Ernesto y Mariana Andrade no aparecen en la versión fílmica. Más aún, la hija que estos últimos adoptan –Ramona, pero llamada Romina por su madre adoptiva– sí figura en la película pero como hija adoptiva de Lala y Martín –bajo el nombre de Trina–. La modificación de mayor peso quizás sea el desenlace del relato: en la novela se combina un suicidio con un homicidio mientras que en el filme se trata sólo de un suicidio grupal.

Si analizamos algunos de los personajes protagónicos la figura del Tano está omnipresente a lo largo de toda la película, mucho más de lo que lo está en la novela. El filme no añade, sin embargo, ninguna escena que no aparezca en el texto original; se trata más bien del resultado de eliminación hecho por los guionistas. El guión cinematográfico elimina muchas acciones que en la obra narrativa son imprescindibles para que el lector pueda entrar en la trama; pero conserva

prácticamente todas las que incluyen al Tano Scaglia, personaje que, así, pasa a ocupar un lugar central puesto que en torno a su figura se tejen las relaciones entre los otros personajes.

Por el contrario, Mavi Guevara, la narradora elegida por Claudia Piñeiro, pierde ese rol en un relato cinematográfico que permite al espectador ser testigo directo de las sucesivas acciones de la historia. No obstante, sigue siendo una protagonista que se sitúa en el mismo nivel de las otras tres esposas y los tres amigos que inician con el Tano la reunión de la noche fatal.

Por su parte, la frivolidad y la ostentación, que emana de las imágenes, alcanza su apoteosis durante la fiesta de cumpleaños de Teresa Scaglia. En primer lugar, el jardín de los Scaglia, además de tener un césped inmaculado y una piscina grande, tiene una glorieta y un sector con un piso levemente sobreelevado sobre cuya superficie se distribuye un mobiliario de jardín –en una casa más modesta podría haber servido de coqueto juego de living comedor– dividido por estrechas vallas cuadriculadas de madera; estas últimas decoradas con telas colgantes sujetadas como cortinados.

La fiesta cuenta camareros para servir el buffet y la bebida y música ambiental en vivo ejecutada por músicos vestidos de blanco. Los invitados, al igual que los decorados, también visten enteramente de blanco. La luminosidad de la fiesta, celebrada en las primeras horas de la tarde, encandila y hace mal a la vista.

Aunque en una conversación entre María Virginia y Lala se deja entrever que la fiesta no es habitual entre ellos ("Es verdad que esto es muy poco… Tano", comenta Mavi [00.12.57–00.12.59]), el Feliz Cumpleaños cantado en inglés mientras una camarera lleva la torta con las velas hasta el centro del jardín empujando un carrito da cuenta del snobismo reinante.

Un rato antes, durante la charla entre Mavi y Lala, ésta lanza una frase como un signo premonitorio: "En la India el blanco es el color del luto". "Porque la muerte es pureza, allá, no mugre como acá", precisa la voz del Tano mientras va entrando en cuadro; de esta manera intenta, probablemente, desdramatizar el tema de la muerte cuando ya se sabe condenado (00.13.03–00.13.08).

Compendio primero

A los pocos días empezó a morir la gente. Tras del caballo negro del tifus pasaron a esta banda manadas de cabras por los pequeños puentes. Soldados enviados por la subprefectura incendiaron el pueblo de Sayla, vacío ya, y con algunos cadáveres descomponiéndose en las casas abandonadas. Sayla fue un pueblo de cabreros y sus tierras secas sólo producían calabazas y arbustos de flores y hojas amargas.

José María Arguedas, *La muerte de los Arango*.

En síntesis, la crisis argentina de 2001 se inscribió en un contexto en el que varios países habían adherido al mismo tipo de política económica. Fue el desenlace de casi tres décadas de campañas de desprestigio hacia las políticas de los estados de bienestar que sirvieron finalmente para instaurar una economía de libre mercado salvaje. En el caso argentino se trató de una gran paradoja: un gobierno peronista –el movimiento justicialista es el de mayor base popular del país– desmanteló en menos de diez años un modelo de Estado construido casi cincuenta años por el fundador del partido; una acción política llevada adelante, además, con una gran carga de cinismo.

Con el derrumbe de un modelo de país cayeron también el prestigio de las instituciones y, lo que nos interesa a nosotros en este trabajo, entraron en crisis los cánones culturales instalados en épocas decimonónicas y mantenidas a fuerza del desprecio hacia las culturas nativas preexistentes o del fuego del fusil.

Una nueva era comenzó en el cambio de milenio. La primera medida de las naciones más golpeadas por la crisis desencadenada por el modelo económico impuesto por el Consenso de Washington fue orientar la política de Estado hacia la izquierda –hacia la izquierda populista en muchos casos–. Sin embargo, el mal ya estaba hecho y la sociedad sufría las consecuencias de la crisis.

El universo de la producción artística no era ajeno a esa coyuntura por lo que una gran transformación se operó en varios de sus sectores. Así, en los campos literario y cinematográfico se produjo una transformación en los modos de producción y creación en pos de una mejor adaptación a las nuevas reglas de juego instaladas en el mercado. El primero, asfixiado por una gran concentración editorial, propició la formación de grupos de artistas en cuyo seno se encontraban poetas y narradores que luego sembrarían el germen de las pequeñas editoriales alternativas que hoy, más de diez años más tarde, se sitúan como un actor que contrabalancea lo que proponen las grandes editoriales. El cine, por el contrario, revivió gracias a la intervención institucional que logró la redacción y adopción de una nueva ley de cine para reglamentar el accionar de los nuevos actores del mercado (el VHS, el alquiler hogareño de películas en ese formato). Además, la nueva ley de cine permitió la creación de nuevos centros de formación de profesionales; de éstos salieron la mayoría de los directores y productores que se fueron haciendo un lugar durante los años 2000.

En ambas expresiones se operó, además, una nueva estética y comenzaron a explorarse nuevas temáticas. La nueva generación necesitaba diferenciarse de su predecesora y lo hizo apostando a una desestructuración de su sector insuflando una nueva energía que se basó, fundamentalmente, en una empatía con el lector y el espectador, ya fuera por el uso de un lenguaje popular, vigente en la sociedad actual y cargado de vitalidad, o por el tratamiento de tópicos poco abordados hasta entonces como el de la sexualidades reprimidas y los excluidos económicos.

La representación de las migraciones y de los excluidos económicos y sexuales nos ha llevado a indagar sobre el rol que le valió a la literatura y al cine en el marco de una sociedad en crisis que exploraba la posibilidad de una ampliación de los derechos de sectores marginados.

Finalmente, un segundo aspecto –complementario del económico y político que hemos citado–, destacable en el viraje político de la región durante el cambio de siglo, fue la emergencia de un nuevo abordaje de la cultura e identidad americana, desde una perspectiva ya no eurocentrista sino más cercana a la autóctona.

Se trata de un fenómeno que en lo político se manifestó con la llegada al poder de líderes vinculados genuinamente con los estratos bajos de la sociedad: el sindicalista cocalero Evo Morales accedió a la presidencia de Bolivia, como hemos señalado anteriormente, en 2005; Lula da Silva, también sindicalista –pero en su caso del poderoso gremio de los trabajadores metalúrgicos– alcanzó la presidencia de Brasil en 2003. Allende nuestra región, incluso, ocurrió un hito comparable a los antes citados: Barack Obama fue el primer candidato afroamericano electo presidente de los Estados Unidos de Norteamérica; fenómeno que, dada la enorme influencia de la mayor potencia mundial, fue conocido hasta en los lugares más recónditos del mundo.

La llegada de estos líderes reveló la existencia de un proceso de cambio de mentalidad en unas sociedades impregnadas de las ideas y paradigmas europeos, occidentales; paradigmas tanto filosóficos como estéticos. Un proceso que comenzó a observarse, también, en las obras literarias y cinematográficas producidas durante esos años. Un análisis en detalle de este fenómeno nos va a ocupar a lo largo de las páginas siguientes.

Capítulo 2

Las temáticas que se destacaron durante el período 2001-2010.

Creo que la literatura es ir un poco en contra de esas cosas. Confío en que tiene una fuerza muy lenta y a la vez profunda para relativizar el sentido común, dinamitar la ignorancia y la necedad de las ideas recibidas.

Alan Pauls[85]

Durante los años 2000 la narrativa y el cine abordaron ciertos tópicos que, a nuestro entender, nunca habían sido tratados de manera tan original. Las migraciones y los sectores excluidos de la sociedad fueron las temáticas más desarrolladas, favorecidas por una coyuntura de crisis económica sin precedentes en Argentina.

Vamos a abordar, entonces, la cuestión de las migraciones y de los sectores sociales marginados que lograron una mayor visibilidad en Argentina durante la primera década del siglo veintiuno; aunque cabe señalar que el proceso había empezado algún tiempo antes, a finales de los años 1990. Nos referimos a los migrantes, –migrantes internos producto del incesante éxodo rural, inmigrantes provenientes principalmente de los países limítrofes y emigrantes que parten hacia los países más desarrollados–, a los excluidos económicos y urbanos, en particular los villeros, y a los sectores cuyas prácticas o identidad sexual habían sido estigmatizadas y reprimidas –diversidades sexuales agrupadas bajo la sigla LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero e Intersexuales)–.

Para avanzar en el análisis que vamos a hacer en este capítulo es necesario que precisemos, antes, el concepto de excluido y expliquemos por qué lo hemos

[85] Entrevista de Malena García Barbot a Alan Pauls: "Argentina es un país cada vez más aberrante", diario *El Día*, La Plata, domingo 4 de agosto de 1996, 5º sección, p. 4.

elegido. La categoría de excluido en nuestros días, según Alain Touraine, trasciende los condicionantes materiales que antes la definían.

> Vivimos en este momento el pasaje de una sociedad vertical, que estábamos habituados a denominar sociedad de clases, con los de arriba y los de abajo, a una sociedad horizontal, donde lo importante es saber si se está en el centro o en la periferia. Antes los de abajo estaban profundamente convencidos de que podían transformar la sociedad en nombre de otro modelo; como todavía sostienen los últimos portadores de ese discurso, existían alternativas. Si apenas ayer se proponía una sociedad diferente calificada de anarquista, socialista o comunista, la cuestión ya no es actualmente estar *up* o *down*, sino in o out: los que no son ni quieren serlo, ya que de otro modo se encuentran en el vacío social. No hay ya modelo alternativo, y esto transforma totalmente la situación. […] Lo que se denomina de modo simbólico los suburbios, es precisamente esta zona de gran incertidumbre y de tensiones donde la gente no sabe si va a caer del lado de los *in* o de los *out*. (Touraine, 1991: 1–2)

En este artículo, escrito menos de dos años después de la caída del Muro de Berlín y en el momento en que una a una iban separándose las repúblicas del bloque soviético, Touraine afirma, no sin cierto pesimismo, que no hay alternativa al sistema capitalista, como sí parecía haberla antes. Antes, según él, un excluido era aquel que no tenía los medios de producción y por ello no podía alcanzar un ascenso social. En la actualidad, esa noción se ve alterada y alcanza también a aquellos que no pueden acceder al reconocimiento de la sociedad. Por eso el sociólogo francés ya no habla de una cuestión de clase, una por encima de otra, sino de una cuestión de márgenes: de lo que se trata es de estar dentro o fuera de la sociedad. Esta noción es la que nos interesa puesto que se adapta a nuestra interpretación del término de excluido y concuerda con el trato que nuestra sociedad dispensa a los villeros y a las sexualidades que disienten con el orden heterosexual que considera a la penetración vaginal como norma para la práctica sexual humana.

Se trata de la marginación del diferente, del que no corresponde al modelo hegemónico de la sociedad que se ha instrumentalizado a lo largo de la historia. Así, teniendo en cuenta que las sociedades se apoyan en sus intelectuales, retomamos la idea desarrollada por Rodolfo Kusch sobre el intelectual argentino y la incomprensión del entorno (idea que analizaremos en profundidad en la sección 3.3). En el seno de la comunidad intelectual argentina dominaron durante la mayor parte de los siglos diecinueve y veinte los pensadores que tenían un enfoque

occidental eurocentrista y que desdeñaban –por temor, en palabras de Kusch– la cultura telúrica americana[86]. Entonces, esta corriente de pensamiento –que sigue existiendo hoy–, en su afán por dominar, clasificar y normalizar todo, margina cualquier elemento que no se adapte a sus cánones. Se trata de un pensamiento reaccionario, de reacción ante lo desconocido o ante lo que no es funcional a los intereses de sus sistema ¿Qué es la ciencia si no el afán por dominar el entorno? Pero ese dominio en pos de seguridad frente a la imprevisibilidad de lo que escapa del control (la naturaleza y las culturas diferentes, por ejemplo) lleva justamente a la previsibilidad, la monotonía que condena a aquello o a aquel que la quiebra. Sin embargo, no es nuestra ambición juzgar si la sociedad necesita un Estado Leviatán o uno totalmente liberal, buscamos solamente comprender por qué la emergencia repentina de una visibilidad mayor de los sectores marginados antes citados genera tantos debates, no solamente en Argentina sino también en otros países, entre ellos algunos de los que se consideran desarrollados como Francia o Rusia. Un análisis comparativo de las reacciones desencadenadas por las conquistas sociales de los marginados tanto en Argentina como en las naciones europeas antes citadas nos va a brindar un panorama de la diferencia de perspectiva con que es abordada esta cuestión en cada caso.

En Argentina, la ley de Matrimonio Igualitario, de julio de 2010, y la de Identidad de Género, de mayo de 2012, fueron proclamadas a pesar de la reticencia de algunos sectores, como los más conservadores de la Iglesia Católica. En Francia, la ley de Matrimonio Igualitario desató una fuerte oposición de parte de algunos sectores de la derecha y por parte de los católicos conservadores aglutinados en el colectivo llamado la *Manif pour tous*. La reacción de estos sectores resultó un freno a la ampliación de derechos de las diversidades sexuales, una reacción de defensa de los valores tradicionales que pervive hasta nuestros días. Por su parte, otra nación como Rusia experimentó una apertura luego de la caída del sistema soviético; pero el 29 de junio de 2013, bajo el gobierno de Vladimir Putin, tuvo un retroceso con la adopción de la ley Contra la Propaganda Homosexual tendiente a condenar todo tipo

[86] Kusch

de difusión positiva de la práctica homosexual hacia los menores de edad[87]. Esto supone una amenaza de persecución judicial a los individuos que hagan cualquier tipo de expresión pública de su condición homosexual.

Del mismo modo se pueden ver similitudes en estos países sobre la exclusión económica de ciertos sectores, exclusión que suele conducir a diversas formas de segregación urbana. En Argentina el ejemplo más representativo de exclusión son las villas miseria, mientras que en Francia lo encontramos en los campamentos gitanos (*roms*, según el término en francés) y en las enormes torres construidas durante los años 1960 que forman las *cités* de los suburbios de las grandes ciudades, alejados y mal conectados por los medios de transportes y donde la concentración de personas del mismo nivel cultural y social es muy grande.

El corte temporal que hemos elegido analizar, la primera década del siglo veintiuno, se enmarca en un contexto geopolítico de integración regional donde varios países en particular los integrantes del Mercosur (Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Venezuela), y también Bolivia y Ecuador, priorizan una política de unificación y de crecimiento de los intercambios comerciales internos y bregan, al mismo tiempo, por una diplomacia en bloque para establecer un equilibrio de fuerzas con las potencias industrializadas. La dirección que eligió la región para establecer sus relaciones geopolíticas llevó a que las discusiones diplomáticas y comerciales tuvieran un carácter horizontal y no vertical, a diferencia de las prácticas que durante siglos habían impuesto las potencias europeas –y más tarde los Estados Unidos–.

La emergencia de una idea similar de horizontalidad es la que observan algunos críticos de la cultura para analizar las relaciones sociales interculturales que conviven en América Latina. Los conceptos de "transculturalidad" –que Ángel Rama toma prestado de la antropología– y de "heterogeneidad" –acuñado por Antonio Cornejo Polar– van en ese sentido. La elección de estos dos términos conceptualmente similares se debe a su maleabilidad, una característica que hace posible que trasciendan los estudios literarios y alcancen otras manifestaciones

[87] "Putin sansiona una ley contra la propaganda homosexual". Periódico *Clarín*, Buenos Aires, 1º de julio de 2013

culturales, como por ejemplo la expresión audiovisual. El crítico peruano hace referencia a la proximidad de las dos nociones:

> Ciertamente la perspectiva analítica, que separa lo distinto para no reincidir en globalizaciones tan abstractas como hechizas, no invalida, sino más bien urge, el estudio de la red de relaciones que se teje entre esa diversidad a ratos agobiante. De hecho, es lo que realiza espléndidamente Rama bajo el magisterio de la antropología de Ortiz, que renueva, profundiza y vuelca hacia la literatura; lo que intenté hacer al observar el funcionamiento de los procesos de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional, literaturas a las que llamé "heterogéneas"; o lo que propone Lienhard bajo la denominación de "literaturas alternativas" –en las que, por debajo de su textura "occidental", subyacen formas de conciencia y voces nativas. (Cornejo Polar, 2003: 10)

Los conceptos de transculturalidad y de heterogeneidad, hermanados para su utilización en la crítica literaria, pueden ser orientados hacia el estudio de la cultura en un sentido más amplio para observar no sólo los aspectos lingüísticos de las comunidades sino también sus diversas costumbres y visiones del mundo. Las culturas que han convivido en Latinoamérica desde la llegada de los europeos han tenido históricamente una relación vertical, en cuyo marco la visión europea del mundo trató de imponerse por sobre la nativa. No obstante, durante el siglo veinte se buscó estudiar la puja que se desarrolla en esa relación desigual. Promediando la década de 1920, en un gesto que puede considerarse como un precedente para los estudios culturales latinoamericanos, José Carlos Mariátegui vislumbró en el indigenismo un potencial germen revolucionario que podía pasar del plano estético al plano político.

> La literatura indigenista parece destinada a cumplir la misma función que la literatura "mujikista" en el período pre-revolucionario ruso. Los propios indios empiezan a dar señales de una nueva conciencia. Crece día a día la articulación entre los diversos núcleos indígenas antes incomunicados por las enormes distancias. (Mariátegui, 2007: 37)

En su análisis del contexto sociocultural peruano de 1928, Mariátegui observaba en la literatura indigenista una acción política que podía traducirse en una vía hacia el socialismo comunista. El tiempo no le dio la razón pero, puesto en contexto, el diagnóstico parecía atinado: Las sociedades rusas y peruanas de finales

del siglo diecinueve y principios del veinte tenían muchas similitudes en lo que refiere a la separación entre las clases privilegiadas y una clase excluida numerosa y mancillada, y una segregación de carácter étnico, cultural y económico.

Del mismo modo, a finales de los años 1960, comenzó a desarrollarse una reflexión política sobre la sexualidad tendiente a combatir la homogeneización en torno a la heterosexualidad y la penetración vaginal como única práctica sexual admitida.

> El FLH [Frente de Liberación Homosexual de Argentina] surge en medio de un clima de politización, de contestación, de crítica social generalizada, y es inseparable de él. Como buena parte de los argentinos de entonces, cree en la "liberación nacional y social", y aspira al logro de las reivindicaciones específicamente homosexuales en ese contexto. (Perlongher, 1997: 77–78)

Nos estamos refiriendo a un movimiento de contestación local pero que respondía a una corriente más amplia activada por el Mayo del '68 y por las manifestaciones generalizadas en los Estados Unidos a favor de la obtención de una ampliación de derechos de las minorías, fueran éstas raciales, sexuales o culturales. El movimiento surgió en una época en la que no sólo las minorías eran reprimidas sino también todo lo que pudiese subvertir el *statu quo*; entre los que más amenazaban a este último estaban los jóvenes con su actitud libertaria y la música rock que ellos enarbolaban como seña de identidad, tal como lo señaló el dibujante y artista plástico Ricardo Cohen:

> En todas las actividades que se estaban dando en [la ciudad de] La Plata en ese entonces –mediados a fines de los '60– había una efervescencia, la sensación de que había muchísimas cosas por hacer. Sentíamos la necesidad de cambiar algo y la conciencia de estar en el centro de la cosa. En general todo el mundo reaccionaba contra una instrucción, moral, ética, que venía de los conceptos burgueses posromanticistas que, bueno, te ordenaban hasta la manera de vestir. Hay que imaginarse esa época... Imaginate que casi no había ropa para jóvenes. Que uno se tenía que vestir con la ropa del papá, sólo que un par de talles más chicos. El *jean* era una invención que tenía apenas diez años. Nosotros apuntábamos a la recuperación del espíritu festivo, contra una moral de la década del '40 que era amarga, triste y

asexuada. Ya veníamos con ideas tipo "la imaginación al poder", antes incluso del Mayo Francés del '68.[88]

En el caso preciso del Frente de Liberación Homosexual de Argentina, se trató de un grupo con reivindicaciones precisas en contra de la opresión heterosexual pero compuesto por una multiplicidad de organizaciones autónomas entre las que se encontraban "Eros, Nuestro Mundo, Profesionales, Safo (formado por lesbianas), Bandera Negra (anarquistas), Emanuel (cristianos), Católicos Homosexuales Argentinos, etc." (*Ibid*.: 78–79).

Esta politización sucumbió –como la mayor parte de las libertades civiles– ante la salvaje represión ejercida por la autoridad de facto durante la dictadura militar de 1976–1983. Néstor Perlongher, uno de los principales referentes del MLH argentino fue detenido varias veces por su actitud abiertamente homosexual; incluso antes, en enero de 1976, había pasado tres meses en la cárcel. Pocos años más tarde, promediando la dictadura, el escritor y militante partió hacia Brasil para sembrar, desde allí, el germen de un movimiento que iba a trascender esa frontera e influir a artistas latinoamericanos como por ejemplo el chileno Pedro Lemebel. No obstante, hubo que esperar muchos años para que sus ideas volviesen a Argentina y que su estandarte libertario fuese, allí, retomado.

En el marco de la misma temática y desde la perspectiva de los estudios de género vamos a analizar el peso que tienen las nociones de pasividad y sumisión en la percepción social de los homosexuales. Cuestiones como la distinción entre actitud pasiva y mera sumisión, y la relación entre la idea de pasividad sexual que se hace la sociedad sobre los homosexuales y el rol que hasta hace no mucho tiempo se reservaba a las mujeres en la sexualidad matrimonial serán abordadas en la tercera sección de este capítulo.

Por último, entrados los años 1990 se apreció un cambio en la relación entre los distintos sectores de la comunidad; la relación vertical de antaño se había ido debilitando para dar paso a una sociedad más horizontal. Se observó en actores sociales diversos una voluntad por lograr que los diferentes sectores sociales

[88] Rosso, Alfredo. "La Cofradía de la Flor Solar, por el Mono Cohen". Entrevista a Ricardo Cohen, más conocido como Rocambole, publicada en el suplemento *No*, del diario *Página 12*, en junio de 1996.

percibiesen a los otros en igualdad de nivel, por más que unos fueran mayoritarios y otros una escasa minoría. Entre esos actores nos interesan particularmente los autores de ficción literaria y cinematográfica –en primer lugar–, y los políticos y los científicos sociales; actores, éstos, que se interesaron en los fenómenos que analizaremos a continuación.

2.1 La representación de la degradación social: las migraciones como epítome de la crisis

> *Andrea se había tatuado dos palabras en sus muslos. Era rumano, el idioma de sus abuelos. Cuando bebía whisky a veces soltaba palabras que para mí eran ruido.*
>
> Maximiliano Barrientos, "Fuego".

A lo largo de la historia moderna las sucesivas y variadas crisis –económicas, políticas, sociales– han tenido, al menos, una característica común: en la mayoría de los casos hubo un número importante de personas desplazadas de su lugar de origen. Hubo, por diferentes razones, emigrados económicos, exiliados políticos.

La Argentina es, en este aspecto, un caso bien representativo. Como hemos señalado en el primer capítulo de este trabajo la recepción de migrantes por parte de la nación argentina se remonta más allá del hito harto referenciado de la década de 1880. Efectivamente, antes de acoger las olas de ciudadanos europeos que llegan masivamente al Cono Sur a partir de 1880, las fronteras de la joven república fueron testigos del incesante paso de personas de los países vecinos que ingresaban para instalarse definitivamente, o por un período relativamente largo, con el fin de desempeñar actividades agrícolas, en especial durante la época de cosecha.

Nuestra intención en este trabajo es señalar que, a pesar de que tradicionalmente se ha resaltado la inmigración de origen europeo, durante el período que vamos a analizar hubo en Argentina "otra" inmigración, una inmigración muy presente en un número importante de relatos literarios y cinematográficos.

Nuestra hipótesis parte de la constatación de la existencia de un estrecho vínculo entre migraciones y crisis económico–social y nos obliga a precisar el tipo de migrante al que nos vamos a referir. Mientras los inmigrantes que recibió mayoritariamente la Argentina a lo largo de su historia fueron en su mayoría de

carácter económico –de 1.806.000 residentes extranjeros registrados en 2010 apenas 4 mil eran oficialmente refugiados políticos o candidatos a serlo–, los argentinos que se marcharon hasta entrados los años 1980 no respondían a esa tipología. Los emigrantes argentinos, durante los años de la última dictadura militar, fueron principalmente exiliados por razones políticas; no obstante, con el retorno de la democracia se produjo una ruptura: Las persecuciones políticas, si las había, ya no ponían en riesgo la vida del militante. Así, al final de la presidencia de Raúl Alfonsín (1983–1989) y a principios de los años 2000 los motivos que provocaron la emigración fueron más bien de carácter económico. Nosotros, por el período que vamos a estudiar, vamos a concentrar nuestra atención en las migraciones económicas internacionales que afectaron a nuestro país; aquellos ciudadanos que decidieron abandonar su tierra en pos de un futuro mejor, tanto los inmigrantes extranjeros que se instalaron en Argentina como los argentinos que emigraron hacia el extranjero.

Durante los años 2000, período signado por la crisis socio–económica de 2001, tanto la narrativa literaria como el cine centraron el eje de sus historias en los problemas sociales que, por entonces, afectaron a una buena parte de la sociedad. Entre las temáticas que más se destacaron en los relatos hallamos la cuestión de las migraciones. Por las cifras que arrojaron los censos y los registros de la Dirección Nacional de Migraciones hemos observado que se trató de un fenómeno de una amplitud y características sin precedentes, sobre todo en lo que refiere a la expulsión de población por razones económicas[89]. Los registros de migraciones trascendieron sus oficinas y aparecieron con frecuencia en las páginas de los periódicos de gran tirada, de alcance nacional. Esto fue percibido por los artistas y muchos decidieron tratar el tema en sus ficciones.

Los indicios del proceso migratorio eran múltiples y no provenían solamente de los medios masivos de comunicación. Era común, en las familias de clase media, tener amigos o conocidos que utilizaban sus ahorros y aprovechaban la tasa de cambio ventajosa del uno a uno (1 peso argentino igual a 1 dólar estadounidense) para ir a Europa a instalarse, no para hacer turismo, o conocer a alguien que

[89] Véase: páginas 63 y 64 (primeras dos páginas de la sección 1.3) y los cuadros 1 y 2 en los anexos.

hubiese hecho largas colas en el consulado de alguna de las naciones integrantes de la Comunidad Europea para obtener una visa o para tramitar un pasaporte a partir del acta de nacimiento de algún abuelo o bisabuelo nacido del otro lado del Atlántico. La opinión pública era, entonces, alimentada por diversas fuentes directas e indirectas.

Sin embargo, el papel desempeñado por los órganos de prensa parece haber influido en el ánimo colectivo: "El gran desarrollo de los medios de comunicación masiva contribuyó a multiplicar el arrastre del flujo emigratorio fortaleciendo la idea del 'éxodo masivo'" (Calvelo, 2008: 4).

Desde el año 2000, los tres diarios más representativos de Buenos Aires –tanto por la tirada como por el espectro ideológico y político que abarcaban[90]– publicaron varias notas sobre la cuestión: el diario *La Nación* publicó, el 14 de julio de 2000: "Cada vez más argentinos buscan otra nacionalidad", el 19 de mayo de 2001: "El consulado de Italia está desbordado", el 8 de enero de 2002: "Filas interminables en los consulados"; *Clarín*, por su parte, informó, el 14 de julio de 2000 –al igual que *La Nación*–: "Cada vez más argentinos se quieren ir a trabajar al exterior", el 24 de enero de 2001: "Hacen cola toda la noche en los consulados de España e Italia", el 11 de mayo de 2001: "El consulado italiano no da abasto con los pedidos de pasaporte"; *Página 12*, por último, notició, el 1º de mayo de 2001: "Una embajada en emergencia" y "El ganador se lleva el pasaporte", el 25 de febrero de 2002: "Cuando emigrar se convierte en una cuestión cultural", el 1º de abril de 2001: "El gran escape"

[90] Se puede decir que el diario *La Nación* es de derecha, que *Clarín* es de centro, y que *Página 12* es de izquierda.

Foto: Jorge Bosch – Espera para acceder al consulado de Italia. *La Nación*, 8 de enero de 2002

Otro indicio fuerte, aunque de baja repercusión en la opinión pública si lo comparamos con algunas medidas tomadas por el consulado de Italia[91], fue la decisión de los Estados Unidos de excluir a la Argentina del *Visa Waiver Program* (Programa de perdón de visas), que beneficiaba en 2002 a los ciudadanos de sólo 29 países, entre ellos Uruguay, Finlandia, Italia, Gran Bretaña y Suiza[92]. Recordemos que durante la presidencia de Carlos Menem, en un contexto de lo que se llamó "relaciones carnales" con los Estados Unidos, éstos habían decidido, en 1996, incluir a la Argentina en el programa. El beneficio, si en verdad lo hubo, resultó efímero. Ante lo que pudiese haber sido una amenaza a sus intereses –un turista que decidiera no abandonar su territorio, por ejemplo–, el país del norte no dudó en eliminar a la Argentina de la lista de los beneficiarios.

[91] El 30 de abril de 2001 muchos argentinos que podían acceder a la doble ciudadanía acordada con Italia se vieron beneficiados por la decisión del consulado italiano de Buenos Aires de otorgar turnos por sorteo en lugar de la fila que se hacía hasta entonces. Véase: "El ganador se lleva el pasaporte", *Página 12*, 1º de mayo de 2001.

[92] "Largas colas frente al consulado de los EE.UU. para iniciar los trámites de visado", *La Nación*, 19 de febrero de 2002.

La gran afluencia de candidatos a la emigración tanto en los consulados de los países miembros de la Unión Europea como en el de los Estados Unidos pone de relieve el cambio en el destino que los migrantes argentinos elegían desde que en 1960 se comenzó a registrar en las oficinas de migraciones la salida sin retorno de un número importante de ellos:

> A pesar de que la emigración de los argentinos se suele asociar con los destinos extrarregionales, durante la primera mitad del período 1960–2000 fueron países de nuestra región los que concentraron la mayor parte de los argentinos en el exterior. Hasta 1980 los patrones regional y extrarregional estuvieron empatados, pero desde 1990 y con mayor fuerza hacia el año 2000, se consolida un cambio fundamental: del predominio de los destinos regionales, la emigración argentina se concentra mayoritariamente en los destinos extrarregionales. (Calvelo, *Ibid*.: 7).

La preferencia por los países extrarregionales se explica por la atracción que siempre han generado los países miembros de la Unión Europea, sobre todo a partir de la inclusión de España en 1986. Algunos países europeos se suman, así, a la tradicional seducción que han ejercido los Estados Unidos y Canadá. De este nuevo destino sacan provecho, principalmente, los argentinos con posibilidades de obtener la ciudadanía de una nación integrante de la Comunidad Europea.

Paralelamente al movimiento de emigración de los argentinos se manifestó otro de orden inverso: el flujo creciente de inmigrantes de otros países latinoamericanos hacia Argentina. En el censo de 2010 el número de bolivianos y paraguayos instalados en el país creció en un 140 y un 120 por ciento, respectivamente, en relación al registrado en el estudio del año 1991; pero el dato más espectacular lo arrojó el número de residentes peruanos: entre 1991 y 2010 aumentó el 888 por ciento. "La Argentina sigue siendo un país de inmigrantes, como tradicionalmente lo ha sido. Lo que ha cambiado es la composición migratoria", se pudo leer en una nota de *La Nación*, de 2004[93].

Como ya lo hemos observado, se trató, entonces, de un doble movimiento migratorio: uno hacia fuera, de expulsión y otro hacia dentro, de recepción. Los

[93] Así lo destacó Mario Santillo, del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (Cemla), en: "La Argentina, primera en el número de inmigrantes", *La Nación*, 27 de septiembre de 2004.

escritores y los cineastas, insertos en esa realidad, repararon en la magnitud del fenómeno y, muchos, decidieron volcarlo en sus historias.

La temática de las migraciones fue tratada por la literatura en novelas como *Una vez Argentina* (Neuman, 2003), *El futuro* (Gonzalo Garcés, 2003), *El curandero del amor* (Washington Cucurto, 2006), cuentos como algunos de la antología *La joven guardia*, (AA.VV., 2005[94]), y en el cine por las películas como *Buena Vida (Delivery)* (Di Cesare, 2004), *El abrazo partido* (Burman, 2004), *Un día de suerte* (Gugliotta, 2002), *Bolivia* (Caetano, 2002). Tomaremos algunas de estas obras para analizar desde qué perspectiva abordó la cuestión cada autor y poner así de relieve las imágenes relacionadas con el tema migratorio que circularon en esa década.

[94] "Argentinidad" (Diego Grillo Trubba: 21–34); "El imbécil del Foliz" (Gabriel Vommaro: 164–181); "La intemperie" (Florencia Abbate: 182–191)

Estudios de caso

El curandero del amor: Postales de la República del Once

> *Ser extranjero no es una cuestión de lenguas y territorios. Ser extranjero es estar lejos de tu propio deseo.*
>
> Hernán Ronsino, *Lumbre*

La tercera novela de Santiago Vega, más conocido bajo el seudónimo de Washington Cucurto, marca una continuidad estilística y temática respecto de las dos anteriores –*Cosa de negros* y *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*– y de su obra poética y narrativa en general. Cucurto refleja en su obra la influencia de dos poetas entrerrianos: Juan L. Ortiz y Ricardo Zelarayán, sobre todo este último a quien dedicó *Zelarayán* (Ediciones del Diego, 1998), su primera publicación en verso. Cucurto alude a ambas figuras en sus relatos y esta alusión puede verse como un reconocimiento del joven escritor al legado de sus maestros.

> Y así se fue bajo las luces de los árboles del parque mi primer fin de la mentira en Gualeguay, Entre Ríos, tierra del poeta de la aurora del sauce. Todavía tengo en los ojos el aroma y el brillo del río Gualeguay de su conchita, del Río Sanguíneo de mi Ticki fatal, que mucho tiene del encanto de los versos de Juanele. (Cucurto, 2011: 29)

Sin embargo, los relatos de Cucurto son más bien urbanos, y sobre todo de los barrios y las localidades populares; puede decirse entonces la influencia de los dos poetas entrerrianos en el joven escritor se refleja no tanto en los paisajes naturales sino sobre todo en el uso del lenguaje coloquial (que es la marca de Zelarayán) y en la férrea identificación con su entorno (que es la marca de Juanele). Así, *El curandero del amor* describe desde una perspectiva original, de forma optimista y alegre, los barrios más populares y con mayor densidad de población de Buenos Aires como pueden ser Once o Constitución –dos barrios marcados por el ajetreo de dos de las tres estaciones ferroviarias más grandes de la capital argentina–.

> Nos encontrábamos a la altura de Boulogne Sur Mer; una cuadra para dentro comienza el otro mundo, la República del Once del Perú, del otro lado,

> dos callecitas por Boulogne, comienza el Imperio Inca del Asfalto del Río de la Plata, la Sudamérica sudaca de pollo frito. Y ella se metió por esas calles empedradas, con olor a corvinas y frituras de nuestro maravilloso reino del amor, se huele olor a Perú, olor a tierra, olor a viento andino. Este es nuestro mundo, de acá no queremos salir más. (*Ibid*: 36)

Estamos ante una oda a la unión latinoamericana y al multiculturalismo. En la Buenos Aires del año 2000 Cucurto exalta las características de algunos barrios de la capital argentina que se despegan de la imagen pulcra, europea, blanca, que los forjadores de una presunta identidad cultural argentina se han esforzado en destacar e imponer en el imaginario colectivo y en el extranjero. Así lo entiende, también, la periodista chilena Marisol García: "Buenos Aires deja de ser en este libro el destino predecible de chilenos recién pagados y late sudoroso en una novela como escrita sobre un secuenciador barato"[95]. El escritor quilmeño destaca el "otro" costado de la ciudad, el que estuvo "tapado" y desprestigiado desde siempre por los formadores de la opinión pública.

La operación de Cucurto sigue, sin embargo, otra tradición instalada en una parte de la literatura y el cine argentinos: la que procura retratar los espacios y gentes de los márgenes, línea que cultivaron, cada cual a su manera, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, Fernando Birri y Raymundo Gleyzer. Pero el autor de *Cosa de Negros* hace un trabajo con el lenguaje popular que va más lejos del elaborado por Arlt, aunque menos osado del de Osvaldo Lamborghini; la referencia justa es, a nuestro entender, el Ricardo Zelarayán de *La piel de caballo*. Así empieza la primera novela del escritor entrerriano:

> ¡¡¡Agárrenme que lo mato!!!... El petiso manoteaba hacia atrás buscando o invocando la patota raleada que se había hecho humo. ¡Sin patota y con mina! ¡Puy, puy, puy! A caballo desbocado no se le miden los trotes, me dije. ¡Mentira! En ese momento me sentí un poco el petiso de la calle en medio de la algarada de la madrugada tenebrosa. ¿Quién sería el petiso? ¿Jorge Sobral? ¿Por qué no Piazzolla? Además mi mujer andaba o anda queriéndome matar y yo no quiero saber nada. Quiero salvar el cuero. Entonces el petiso ese casi era yo. ¿Estamos? Yo trataba de dormir ¿insensible? a ese juego sin pelota que se desarrollaba en la cortada oscura. Yo no era mirón, era escuchón. (Zelarayán, 1999: 6)

[95] García, Marisol: "Prosa y bailanta". *La Nación*, Santiago de Chile, abril de 2007. Véase: https://solgarcia.wordpress.com/2007/05/02/prosa-y-bailanta/

El escritor nacido en Paraná utilizó en su obra una prosa marcada por un vocabulario coloquial, arrabalero, como el que observamos en este *incipit* de *La piel de caballo*. Se trata de un estilo influido –el autor lo reconoce– por otros autores como los estadounidenses de la *Beat Generation*, pero con un anclaje local muy original que observamos en la abundancia de expresiones propias del lenguaje oral o en giros como "Yo no era mirón, era escuchón", imitado por el discípulo Cucurto cuando afirmó: "Mi literatura no es marginal, es central"[96].

El lenguaje de la obra de Cucurto es, además, provocativo, de gran carga sexual, al punto que si no fuese por el tono festivo de sus relatos se acercaría bastante al Lamborghini[97] de *El niño proletario* o *El fiord*: "Y siempre que andamos por estas calles, somos felices, bebemos, nos besamos, cogemos en los telos del Once. Jamás usamos forros, todo en nuestras vidas es en pelo, que raspe, que los bichitos se ponen como locos cuando hay sangre. La sangre los emborracha" (Cucurto, *op. cit.*: 36). Hay en Cucurto una voluntad de reproducir las expresiones originarias de otros países latinoamericanos, en muchos casos de marcado tinte soez:

> No mames, cabrón, es así. Creer o reventar. ¡Creer, güey, creer! (*Cosa de Negros*)
>
> Buenas noches pantaloncitos ajustados, tanguitas con olor a bosta de un lado y a concha del otro ¡vivan, poraitepé! Abiertas, supersónicas, reculan las conchitas debajo del bozalcito de lycra de las tangas. Culos hediondos de negras: ¡Presente, Presente, acá estoy! Voy yendo a la barrita donde están acodadas las guainas más lindas de la vida. (*Hasta quitarle Panamá a los yanquis*).

Es un trabajo en el lenguaje y en las temáticas sociales en torno a los excluidos que tiende no sólo a generar empatía hacia los sectores humildes de la sociedad sino también hacia los inmigrantes provenientes de otros países latinoamericanos. Cucurto busca con esta operación dar un lugar central a los que

---

[96] Cabrera Junco, Jaime. "La migración enriquece a las ciudades". Entrevista a Washington Cucurto, en: revista digital *Perú21*, 27 de abril de 2011. http://peru21.pe/noticia/748913/migracion-enriquece-ciudades

[97] Beatriz Sarlo señaló la diferencia entre Cucurto y Osvaldo Lamborghini: "Después de la trituradora lamborghiniana ya no hay escándalo sino sana diversión, desfachatez y simpatía" (*Punto de Vista*, Nº 86, diciembre de 2006, p. 5).

tradicionalmente fueron ubicados en los márgenes (de la ciudad, de la sexualidad, de la cultura, de la economía):

> El barrio nos transforma, nos vuelve criaturas prodigiosas en el prodigio del callejeo de un barrio que se sabe inmigrante pero creó su territorio, marcó su línea. De acá para allá, nadie es inmigrante ni está fuera de la ley. (Cucurto, *op. cit*.: 36).

En los barrios porteños que sirven de escenario de *El curandero del amor* –Once, Constitución, Abasto, Boca– el narrador se cruza con inmigrantes provenientes de otros países hispanoamericanos:

> Unas peruanas petaconas, culonas de lo más lindo de la bailanta, giraban agarradas de las manos" (*Ibid*.: 15)
>
> … vimos pasar rumbo a la Plaza a dos mulatas dominicanas en calzas flúo y calzadas con erotizantes chinelas de plástico. Superexcitantes debajo del sol. (*Ibid*.: 31)
>
> Se encendieron las luces del patio y de todas las piezas y salieron a saludarnos lúmpenes como nosotros y peor, travestis, dominicanas, paraguayas muy borrachas. (*Ibid*.: 41)
>
> Este es el fin de la literatura, miren en qué terminó el gran escritor paragua–caribeño que fue una innovación de frescura en Buenos Aires, allá lejos y hace tiempo. Ahora edita sus libros con letras de oro boliviano. (*Ibid*.: 127).

Los inmigrantes de los países hermanos no sólo son evocados en la ficción de Cucurto, sino que algunos de ellos están en el centro del relato. Tal es el caso de la esposa del narrador (paraguaya), o el de Henry, el dominicano que terminó trayendo al país a toda su familia.

Hasta el fin del siglo veinte, la literatura y la mayoría de las artes tendían a describir el mundo de los pobres de manera condescendiente, con lástima; pocos autores lo ponían en el eje de la trama o lo trataban desde una perspectiva de igualdad, pocos eran los que se distanciaban de la posición de superioridad que adoptaba la mayoría. En la novela que aquí estudiamos, como en gran parte de su obra, Cucurto habla del peronismo, de su origen inmigrante de otro país latinoamericano, de la desocupación, de la cumbia, de los pobres; todos estos, "materiales entrañables de su identidad" que el autor trabaja "sin denuncialismo ni solemnidad" (Drucaroff, 2011: 507).

La crítica más virulenta de la novela provino de Beatriz Sarlo. La prestigiosa crítica literaria define al narrador de Cucurto como un “narrador sumergido” ya que es “indistinguible de sus personajes […] nunca es superior a [ellos] ni en ideas ni en experiencias. Es una especie de Cándido al que las cosas suceden, en general para bien” (Sarlo, *op. cit*.: 5). Desde la ortodoxia literaria parece posible pensar que esta observación supone un juicio de valor negativo respecto de la narrativa de Cucurto; pero si se la considera desde una perspectiva cultural, es posible revertirla y destacar las virtudes de nuestro ingenuo Cándido posmoderno. La principal es, ya lo hemos dicho, el posicionamiento del narrador en el mismo nivel de los otros personajes, una posición que permite establecer en el relato una relación horizontal entre todas las instancias.

Nosotros observamos al “narrador sumergido” desde una perspectiva cultural. A nuestro entender, Cucurto pone al narrador al nivel de su entorno, no por una voluntad mimética sino por una cuestión de identidad. Así, la brecha lingüística que suele separar al narrador de la historia en los casos de representaciones de mundos ajenos a las clases letradas se ve reducida. Podríamos decir que, en ese sentido, el estilo y el discurso de Cucurto se inspiraron no sólo de Zelarayán y Juanele Ortiz sino también de otras figuras latinoamericanas que habían utilizado o representado el lenguaje de los *laissés–pour–compte*.

José María Arguedas, que incluyó en su narrativa voces quechuas, y Augusto Roa Bastos, que hizo lo mismo con el guaraní, les dieron voz a los marginados de Perú y Paraguay. El objetivo por ambos anhelado fue el de brindar a las lenguas nativas un reconocimiento dentro del espacio cultural de una sociedad que había impuesto el castellano como lengua hegemónica en las prácticas escritas, tanto en el uso institucional y académico (documentos oficiales, científicos) como en el uso cultural (en las artes y en la educación). Arguedas y Roa Bastos buscaban que la lengua practicada cotidianamente por un vasto sector de la población accediera a las formas escritas de cultura, algo que Antonio Cornejo Polar estudió en el caso particular del discurso de las literaturas andinas.

> He querido auscultar la decisoria escisión y el rudo conflicto –porque compromete a su materia misma– entre la voz de las culturas ágrafas andinas y la letra de la institución literaria de origen occidental, con su abigarrada e

> inestable gama de posiciones intermedias, hasta la transcripción de la palabra hablada en el testimonio o la construcción del efecto de oralidad en el discurso literario, pasando, como era inevitable, por el análisis de ciertas formas del bilingüismo y la diglosia. (Cornejo Polar, 2003: 11)

La operación de Cucurto se inscribe en la misma dirección que habían tomado Arguedas y Roa Bastos: la de la heterogeneidad cultural (Antonio Cornejo Polar) y la transculturación narrativa (Ángel Rama). Transculturación narrativa que marca "un proceso transitivo de una cultura a otra" que podría crear "nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*" (Ángel Rama, 2008: 39). El concepto indica que hay una resistencia de la cultura nativa (o de una cultura marginada) a ser considerada como inferior y a tener que soportar pasivamente el bombardeo de otras culturas. Se trata, entonces, de un proceso de transculturación en cuyo desarrollo intervienen plenamente todas las culturas, un proceso que no está exento de tensiones y conflictos. Como bien lo muestra Cornejo Polar cuando emplea los conceptos de "radical heterogeneidad" y "totalidad contradictoria".

> Insisto en el concepto de heterogeneidad, en el que vengo trabajando desde la segunda mitad de la década de los setenta. […] esa categoría me fue inicialmente útil […] para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio–culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor / discurso–texto / referente / receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. (Cornejo Polar, *op. cit.*: 10)

Nos encontramos, de este modo, ante literaturas que luchan por su espacio dentro del campo cultural de la sociedad en la que se inscriben. Este es el marco en el que circula *El curandero del amor* y gran parte de la obra de Cucurto, una literatura de los márgenes –desde la perspectiva canónica– entendida como central –desde el punto de vista del autor[98]–.

Entendemos entonces que no hay una sola literatura sino que, así como hay diversas culturas en pugna dentro de una misma sociedad, también existen diversas

[98] Véase la entrevista a Washington Cucurto http://peru21.pe/noticia/748913/migracion-enriquece-ciudades

formas de hacer literatura y que dentro del campo literario puede haber literaturas "otras", como la practicada por Washington Cucurto, que sean tomadas tan seriamente como la canonizada por los críticos consagrados.

***Un día de suerte*: el gringo que llevamos dentro**

> *Desde mi llegada a España, en abril, el mundo se paría desde mis ojos.*
>
> Federico Jeanmarie, *La Patria.*

Un día de suerte (2002), la ópera prima de Sandra Gugliotta[99], se inscribe dentro de lo que se denomina el nuevo cine argentino (NCA[100]). Si bien su propuesta narrativa tiene más características del costumbrismo típico del cine de la inmediata postdictadura (desarrollado durante diez años desde mediados de los ochenta), principalmente por la abundancia de diálogos y ciertos tópicos como la representación de la clase media argentina a través de una familia cuya cabeza es un inmigrante italiano, la estrategia de producción y realización concuerda con las experimentaciones iniciadas por la mayor parte de la nueva generación de cineastas: Al guión y dirección le añaden las tareas inherentes al proceso de producción (Aguilar, 2010: 13).

> Sí, yo había participado en *Picado fino* [como productora ejecutiva], y después del corto también [después de 1995]. Siempre seguí, y ahora mismo en mis películas también, yo soy productora también. Siempre tengo eso, sigo con eso; con esa multitarea de escribir, producir y dirigir, que cada vez se vuelve más arduo.[101]

---

[99] Al día de hoy, 10 de septiembre de 2015, Sandra Gugliotta dirigió, además de un documental y algunos cortos y telefilmes, dos largometrajes más: *Las vidas posibles* (2007) y *Arrebato* (2014).

[100] Esta sigla aparece, según Gonzalo Aguilar, en varias notas escritas por el crítico Horacio Bernardes (Aguilar, *Ibid.*: 13)

[101] Véase en la sección "Entrevistas" de los anexos a este trabajo, al final del mismo, la entrevista a la cineasta Sandra Gugliotta.

Además, hay que agregar que, como la mayoría de las películas del nuevo cine argentino, *Un día de suerte* recibió el auspicio del INCAA para llevar adelante el rodaje; así lo afirma su directora: "mis películas siempre fueron apoyadas –mucho o poco– por el Instituto [el INCAA], siempre estuvieron dentro de un esquema de producción, siempre fueron estrenadas, siempre participaron de un circuito de estreno, de críticas, de festivales, y esa marca estuvo desde el primer corto" (*Ibid*.).

Sandra Gugliotta se siente parte plena de la nueva generación de directores que transformaron la forma de hacer cine:

> Está bien hacer como un corte en el '95, así como ahora se está hablando de *Historias breves* como un hito, porque fueron años de no solamente renovación de personas, equipo técnico y de lenguaje cinematográfico sino que también para nosotros ese momento era como una contestación o la renovación de un formato de producción que era un formato de dinosaurios, de un formato de cine muy caro, difícil, para mí era un cine de ricos, de un cine lleno de normas; y nosotros éramos como una contestación, como decir: "Miren, se están haciendo películas con toda esa plata y nosotros con muchísima menos hacemos un largometraje". (*Ibid*.)

Otra característica del primer largometraje de Gugliotta –y del NCA– es su anclaje en el presente contemporáneo al rodaje, en este caso de *Un día de suerte* fueron los meses que siguieron al estallido de la burbuja económica y monetaria que vivió Argentina en el cambio de milenio. El cine de la nueva generación germinó durante los noventa alimentado por los bruscos cambios vividos tanto por la sociedad argentina como la occidental en general –sobre todo por la caída del bloque soviético y la consecuente consolidación de la globalización–. A nivel nacional, la política del gobierno de Carlos Menem tuvo consecuencias que van desde la alteración de las prácticas políticas tradicionales hasta cambios sociales que modificaron sensiblemente tanto las costumbres como los modos de percibir el trabajo y las relaciones laborales.

> Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social. (Aguilar, *op. cit.*: 7)

La representación de estas transformaciones, una de las características del NCA según Gonzalo Aguilar, se observa a lo largo de la hora y media de duración de la película de Sandra Gugliotta: jóvenes trabajando de encuestadores, lavaparabrisas o cuidacoches[102]; los telediarios que nos van informando acerca de lo que sucede en la sociedad y trasciende la historia narrada; la organización de una olla popular que se introduce en la cotidianeidad del barrio y de la familia de la protagonista.

Estamos, entonces, ante una película con un marcado contenido social en el eje de la trama. En el contexto de una sociedad argentina sumergida en la crisis provocada por el estallido del modelo económico y político de país que había sido alentado por el gobierno nacional a lo largo de toda una década, el filme penetra en lo que quedó de ese mundo para abordar algunas de sus problemáticas más visibles, sobre todo la ausencia de oportunidades de realización profesional –y personal– para los jóvenes y las posibles soluciones que éstos vislumbran ante el achicamiento del Estado.

> Yo estuve muchos años escribiendo esa historia [la de *Un día de suerte*]. Eso cayó justo en la crisis de 2001, pero tenía que ver con cortes de luz que habían estado antes, tenía que ver con mi barrio, el barrio de mi familia, el barrio de Boedo. Yo había visto todos esos cortes. ¡Fijate qué loco! Quince años después sigue pasando exactamente lo mismo y siguen estando en los mismos barrios, mayoritariamente, y la gente sigue haciendo lo mismo: cortes de calles, con las gomas y todo eso. Yo lo había visto, había empezado a escribir, tenía mucho que ver con algo autobiográfico.[103]

La película comienza con la sucesión de los títulos, pero éstos se interrumpen al cabo de treinta segundos. Una cámara al hombro toma a una joven que, parada en la vía pública, echa una mirada rápida a los miles de pasantes mientras hojea las hojas de una planilla. La imagen en blanco y negro está sumida en un sonido ambiente hueco, sórdido, como proveniente del fondo de un pozo ciego. La pantalla pasa repentinamente al modo color cuando el ruido ambiente se vuelve nítido y se le suma la voz de la chica que interpela a la gente para que acceda a responder a un cuestionario. Luego de varios intentos frustrados por atraer a alguien que complete

[102] Llamados "trapitos" en la jerga popular.

[103] Véase en la sección "Entrevistas" el *interview* a Sandra Gugliotta.

el sondeo –a pesar de un primer intento aparentemente exitoso– la encuestadora se calla y voltea la cabeza de un lado a otro a medida que la cámara gira en torno a ella. Parece perdida, desorientada, en medio del bullicio. El ruido urbano vuelve a sonar apagado por un instante, como en el comienzo del filme; pero luego, se aclara nuevamente y los títulos reaparecen sobre un fondo de imágenes nocturnas de manifestaciones callejeras en la ciudad de Buenos Aires y voces, a veces claras, otras veces superpuestas con otras, que provienen de informativos televisivos:

> Veinte operarios revisan los cables de alta tensión que transportan 132 mil voltios… Los más de cien mil usuarios desde hace ocho días están sin luz… En este momento, la ciudad de Buenos Aires parece una ciudad sitiada por los cortes en las calles, por la gran cantidad de personas que manifiestan… Hace mucho calor, sin agua, sin luz… La gente se manifiesta… Carros de bomberos que… Fin de milenio, más de una semana sin luz… La paciencia tiene un límite… de un pueblo que vive a ciegas. (00.01'.29"–00.02'.30")

Los testimonios de los vecinos y el relato de los periodistas a propósito de los cortes de electricidad acompañan la sucesión de los títulos de presentación de la película, líneas de nombres titilantes a punto de sucumbir a un falso contacto.

Al final de los títulos, sobre un fondo de ruido de helicóptero (Alusión sonora que representa la huida del presidente Fernando de la Rúa tras haber firmado su renuncia), se oye, en *off*, una conversación en italiano entre una voz femenina, juvenil, y otra, cascada, gastada, que podría ser la de un hombre de edad avanzada. La situación se confirma cuando la voz femenina dice: "¿Dónde *Nonno*[104]?"

En esos tres minutos iniciales Gugliotta presenta al espectador los tres ejes principales en torno a los cuales va a girar la trama: la crisis profunda que afecta al conjunto de la sociedad argentina, la precarización del empleo y su repercusión sobre el futuro de los jóvenes, y la emigración como posible solución de salida de la crisis. Este último eje articula toda la trama, vehiculizado por el anhelo de viajar a Italia de la protagonista. Las razones del viaje por una cuestión sentimental mostrada en la película aparecen en ciertas circunstancias imbricadas a otras motivaciones:

[104] "Abuelo", en italiano.

- Necesito otra cosa. Estoy repodrida, no pasa nada acá.
- Sí, sí. Está difícil ¿no?
- Mirá, yo creo que tengo la solución. ¿Qué pasa? ¿Tenés problemas?
- No, no, problemas no. Estoy juntando plata porque me quiero ir.
- Ah, sí. ¿Adónde?
- A Europa.
- A Europa ¡Mirá vos! Volás alto. (00.12'.05"–00.12'.28")

Este pasaje corresponde a una conversación entre la protagonista y su empleador donde ella esgrime las razones que la llevan a pedir un empleo mejor, con una mejor remuneración; una demanda que corre el riesgo de no poder ser satisfecha: el empleador, aunque no lo manifieste verbalmente, también sufre la precarización y la ruptura de las convenciones sociales; recibe a sus empleados en el salón superior de un bar al que transforma en su oficina efímera, a la manera que de los manteros cuando exponen a la venta sus productos en las veredas céntricas.

Como veremos, tanto los avatares de los personajes como las escenas descriptivas del contexto ponen de manifiesto que el viaje a Europa por razones sentimentales es simplemente un pretexto, una estrategia narrativa de la guionista, y que lo importante es en realidad dar cuenta del estado de la sociedad argentina a comienzos del nuevo milenio.

El filme narra la vida de Elsa (Valentina Bassi) durante los meses que siguieron al estallido de la crisis. Varias referencias, como hemos visto, nos permiten situar la historia en esa época: imágenes de las manifestaciones masivas de los habitantes de Buenos Aires, de la organización de asambleas barriales, de los piquetes de ruta. En medio de esa efervescencia social, Elsa choca contra la imposibilidad de encontrar un trabajo digno que le permita superar su frustración. Incluso, tiene que soportar abusos de género como el permanente acoso sexual de su patrón, el uso de un uniforme llamativo, pegado al cuerpo, o el manoseo humillante por parte de un hombre que pasa en automóvil cerca de ella.

Captura de pantalla (00.03’.31”).

Elsa quiere ir a Italia a probar suerte con el pretexto de que un joven la está esperando, un italiano con quien había tenido una noche de amor en Buenos Aires y al que dejó marcharse sin antes haberle dicho “que estaba enamorada de él” (00.10’.05”). En verdad, ella busca huir de una realidad asfixiante que sólo le muestra un camino de gran precariedad, plagado de obstáculos, hacia un horizonte oscuro y vacío. Sólo le quedan los sueños: “Loco se vuelve el que no sueña”, sentencia Elsa para darse ánimo (00.05’.22”).

La joven protagonista comparte una pieza con Laura (Lola Berthet), una amiga cuya visión del mundo es diametralmente opuesta a la suya. Elsa persigue un sueño, mientras que Laura está anclada en una realidad a la que trata de adaptarse por todos los medios. Laura es consciente de las dificultades pero ya ha perdido toda esperanza de superarlas. Su resignación le permite ahorrarse las frustraciones que advierte en Elsa. Incluso, por las conversaciones entre las dos compañeras de departamento se deduce que Laura avista en los planes de Elsa la concreción de un gran error: “Eso no es un sueño es tu pesadilla, Elsa ¡cómo te vas a enganchar con un tipo que tiene un nombre de lavarropas!” (00.07’.04”). Efectivamente, poco antes, en un plano general sobre los techos de la ciudad, la cámara se detiene en una publicidad de lavarropas Candy. Este detalle que bien podría revelarse anecdótico nos recuerda, sin embargo, el desenlace de una excelente película de Hollywood

que Laura seguramente vio. En *Los sospechosos de siempre*[105] (Bryan Singer, 1995), un thriller psicológico basado en un guión sin fisuras inspirado en las novelas europeas de enigma, el misterio de la trama se devela cuando el detective se da cuenta de que uno de los sospechosos armó su declaración de cabo a rabo con una galería de nombres que iba sacando de lo que observaba en torno al escritorio donde era sometido al interrogatorio. El joven italiano que conoció la heroína de *Un día de suerte* se podría haber inspirado de esa película y haber adoptado el nombre de Candy para poder evadir con mayor facilidad un eventual compromiso sentimental.

Laura sospecha del italiano seductor: "Vos le hiciste todo y el tipo te limpió ¡es un vivo!", le advierte a su amiga (00.07'.08"). Sin embargo Elsa hace oídos sordos a esas indicaciones y entusiasmada por todo lo que encierra su proyecto llega, incluso, a hacerle a Laura una promesa:

- Me voy y después te venís vos. Hago un poco de plata y después te venís.
- Dale, dale, avisame cuando te despiertes–, responde Laura con cara de hartazgo. (00.10'.22"–00.12'.28")

En realidad, Laura, inmersa en una realidad cotidiana asfixiante, no puede o no quiere ver que el viaje de amor de Elsa esconde algo más: emigrar hacia un país que le brinde mayores posibilidades de realización personal.

A los múltiples obstáculos que va encontrando Elsa en su camino hay que agregarle el contexto de crisis que es representado en varios pasajes. Observamos, en el filme, cómo la crisis impacta en la ciudad capital del país: la Cruz Roja brindando atención sanitaria en una carpa (00.26'.58"), gente acampando en los espacios públicos e incluso en las veredas (00.27'.02"), la distribución de agua potable con camiones cisterna (00.27'.08"), varios vecinos organizando una olla popular (00.27'.18"), un chico ofreciendo limpiar el parabrisas a un automovilista –el padre de Elsa– que lo rechaza con desprecio (00.28'.22"), la fogata hecha, en una esquina, por gente sin techo (00.10'.08").

[105] *The Usual Suspects*, el título original en inglés

La coyuntura económico–social y los apuros que Elsa sufre no impiden que la película pueda ser vista, también, en clave de comedia romántica. De hecho, la trama se ve atravesada por la disputa que llevan adelante dos hombres –en forma pasiva, uno; activamente el otro– por ganarse el corazón de la protagonista. Elsa, al final, consigue viajar a Italia en busca de Candy. Nos enteramos que el joven realmente existe y que Candy es el sobrenombre que habitualmente se usa para los hombres llamados Cándido. El italiano no le había ocultado nada –al contrario de lo que pensaba su amiga–, pero los comentarios de la gente que fue encontrando le hacen reflexionar sobre su situación y decide, entonces, no reencontrarse con la persona que tanto anhelaba ver.

La trama romántica de la historia no es, sin embargo, lo que más nos interesa en este análisis. Queremos en cambio detenernos en los cortes de electricidad urbanos y los reclamos por su restablecimiento que coronan el inicio y el final de la película. Son episodios que vehiculizan la problemática social de la época en que fue rodado el filme. Es todo un símbolo la participación en las manifestaciones callejeras por parte del abuelo italiano de Elsa (Darío Vittori) y el vecino Arístides (Mario Paolucci), un exiliado republicano de la guerra civil española.

- ¿Cómo están? ¿Qué es ese ruido?–, pregunta Elsa casi gritando por el teléfono.
- Ni idea, ni idea. *L'agitazione*–, responde el abuelo por el tubo que sostiene junto a su hijo y su nuera.
- ¡*Nonno*! ¡*Nonno*! ¡Estoy en Sicilia!
- Después me lo cuentan. Yo me tengo que ir–, dice el abuelo, alejándose.
- ¡*Nonno*! ¡*Nonno*…! ¡*Nonno*…!– (01.27'.17")

La interpelación sin respuesta acompaña a la cámara que va tomando al abuelo mientras baja las escaleras para salir a la calle y sumarse al reclamo popular. Observamos, de este modo, las dos formas de enfrentar el problema en la contradicción de los ejecutantes: el abuelo, inmigrante de larga data que formó una familia en el país de adopción y lucha por mejorar la situación social, y la nieta que, nativa de la nación en crisis, ha huido en busca de un mejor porvenir en la tierra de la que había partido su abuelo por las mismas razones que ella ha abandonado la suya.

Aunque no se observan reproches hacia la actitud de Elsa, el enfoque sobre los que se quedan y los que se marchan que nos entrega la película puede revelar una representación de la emigración que transmite, en cierta modo, "una visión desde la perspectiva de los que se quedaron en Argentina, 'abandonados', en buena medida, por los que decidieron irse" (Schmidt, 2012: 2).

Sin embargo, Elsa no se encuentra con la tierra que había idealizado a través de los relatos de su abuelo; no es mejor ni peor, es simplemente diferente.

> En la producción, yo pude ir a Italia, pude ir a Sicilia y a Roma a hacer *scouting* de la película, es decir, ir a ver locaciones, estudiar, conocer, y ahí también la película se enriqueció porque me di cuenta de que esa imagen de Italia que yo tenía desde chica no tenía nada que ver con la realidad, o sea que también esa sensación es muy genuina, es una sensación que yo tuve: el personaje que llega con una Italia un poco cristalizada en el recuerdo del abuelo que no tiene nada que ver con la Europa de ese momento.[106]

Elsa llega a Roma con la dirección de Cándido como única información sobre su paradero. Allí unos amigos del joven le indican que se marchó a su tierra, a Sicilia. Pero, afortunadamente, tienen los datos de su domicilio; así que se lo pasan y ella parte hacia Palermo.

Vemos, aquí, que Elsa se conduce como los migrantes internos cuando buscan instalarse en la gran ciudad: deja su lugar de origen para dirigirse a otro donde un contacto puede ayudarle a instalarse, pensando que esa persona va a estar fija como ella en su barrio (o pueblo). Corre el riesgo, de esta manera, de no encontrar a nadie conocido que le preste ayuda. Elsa pensaba que Sicilia había quedado congelada en el tiempo; sin embargo constatamos, a través del filme, que los pueblos pequeños poblados por hombres solos en un bar o ancianas vestidas eternamente de luto que nos fijaron las películas del nuevo realismo italiano no existen más, o son raros. En *Un día de suerte* observamos una ciudad de Palermo llena de gente que acoge calurosamente a la recién llegada de América; no obstante, el diálogo que sobre ella entablan las dos mujeres que la han recibido en la casa de Cándido le hace sentir un malestar tal que la lleva a irse sin esperar la llegada de su amado (¿realmente lo ama?):

[106] Véase en la sección "Entrevistas", la entrevista a Sandra Gugliotta.

- La habrá conocido cuando viajaba. A mí no me dijo nada, me parece extraño–, dice la madre de Cándido.
- ¿Te dás cuenta? ¡Hacer todo ese viaje! ¡Vino a buscarlo hasta Palermo! ¡Qué romántica!– dice la otra mujer.
- ¿Valía la pena? ¿Por qué, mejor, no se quedó en su casa?
- Su abuelo es siciliano.
- Siciliano… ¡de esos que se olvidan de la familia y de la tierra para seguir siendo extranjeros!
- ¿No estará embarazada ésta?
- ¡Ni lo digas! (01.23'.58"–01.24'.24")

En el diálogo que sostiene la madre de Candy con una amiga se insinúa un supuesto interés de la forastera, independientemente del amor que pueda sentir por el hombre que busca. En ese sentido, Elsa se siente recibida de la misma manera que se sentían los trabajadores expulsados por el campo del interior del país (el éxodo rural) y en Buenos Aires eran recibidos con desconfianza. Siente por primera vez el estigma del migrante: ser un extranjero en todos lados. Elsa no se sentía cómoda en su ciudad, pero tampoco lo está en su nuevo destino.

Como hemos observado, abundan las referencias al estallido social de finales de 2001; sin embargo, la película fue estrenada a pocas semanas del alzamiento popular de los días 19 y 20 de diciembre:

> La película tuvo su momento de suerte porque sale en el 2001 y parece el relato de lo que estaba pasando en ese momento en Argentina, que evidentemente no podía ser porque esa película tendría que haber sido filmada antes. […] Fue loco porque, por un lado, nos quedamos sin un mango; yo creo que solo llegué a terminarla y después vino la crisis, yo acababa de terminar la película con la última plata que tenía; cuando llegamos al festival de Berlín ya no teníamos dinero. Te acordás que no teníamos la plata real, no la podíamos sacar del banco. Pero todo eso que en lo personal fue caótico a la película la transformó como en un testimonio de la época, de ese momento; sobre todo porque impactó mucho afuera.[107]

La directora subraya, durante la entrevista que mantuvo con nosotros, la asociación que hacían el público y la mayor parte de la crítica entre la historia de *Un día de suerte* y la realidad que se estaba viviendo en ese momento. Gugliotta subraya ese fenómeno y la imposibilidad de que haya sido así. La simetría, sin embargo, entre la película y su época no refiere al momento del estallido de la crisis

[107] Véase en la sección "Entrevistas" de los anexos la transcripción del diálogo que mantuvimos con Sandra Gugliotta.

sino, como bien lo señala la realizadora, a los años previos. Efectivamente, los hechos de diciembre de 2001 representaron el fin de un proceso de crisis que había comenzado tres años antes sumergiendo al país en una etapa de fuerte de recesión. Los detalles ya han sido descriptos antes y la película es, a nuestro entender, uno de los testimonios.

***Bolivia*: la xenofobia donde menos se la espera**

> *"*[…] *Latinoamérica. Yo me siento argentino. Tengo un gran afecto por la República Oriental y por Colombia, pero no se me ocurre pensar que pueda ser uruguayo. Como tampoco se me ocurre pensar que soy español".*
>
> Jorge Luis Borges, *Diálogos. Borges–Sabato*

Se dice muy atinadamente que una parte importante del electorado de la derecha nacionalista se encuentra entre los sectores más humildes de la clase trabajadora. Allí es, efectivamente, donde tienen mayor influencia los discursos de campaña en contra de los inmigrantes. De esta manera, se acusa a los bolivianos, paraguayos, peruanos –por citar sólo las principales comunidades extranjeras, originarias de otros países de la región, que residen en Argentina– de todos los males del país: de quitarles el trabajo a los nativos, de ser los responsables de la depreciación de los salarios; además de vincularlos con el aumento de la delincuencia y la sensación de inseguridad generalizada. El filme *Bolivia* (Caetano, 2002) aborda la problemática de la inmigración y da cuenta en su relato de algunos de los estigmas del inmigrante que acabamos de mencionar.

La película narra la breve experiencia en suelo argentino de Freddy (Freddy Flores), un inmigrante boliviano llegado a Buenos Aires apenas una semana antes. Su primer objetivo es conseguir un trabajo; en su búsqueda llega a un bar de

comidas rápidas y baratas[108], de los que abundan en los alrededores de las estaciones de trenes, sobre cuya puerta descansa un cartel con la leyenda:

SE NECESITA PARRILLERO/COCINERO (00.01'.22")

En ese bar transcurre la primera secuencia de la película. Se van sucediendo imágenes fijas del bar tomadas desde diferentes planos mientras Enrique (Enrique Liporace), el patrón, enumera a Freddy las labores que deberá atender. Algunos planos se corresponden con las explicaciones del patrón: primer plano de un reloj de pared (el horario de trabajo), plano general de la barra con la parrilla al fondo (espacio donde desempeñará lo esencial de su trabajo), primer plano de unas copas y de la máquina de café (tendrá que lavar la vajilla y atender la barra si su colega está desbordada en el salón), cuadros con imágenes deportivas (los días de partido de fútbol y peleas de box hay mucha concurrencia).

La primera secuencia, donde predomina la voz de Enrique explicando el funcionamiento del bar y la voz de Freddy aparece por momentos sólo para asentir o dar una respuesta breve, se cierra con una confusión:

- ¿Aprendiste a hacer asado allá, en Perú? – le pregunta el patrón.
- No. Yo no soy peruano, soy boliviano – aclara Freddy enérgicamente. (00.01'.25"–00.01'.29")

En el desliz del patrón del bar se esconde el prejuicio argentino que encasilla a cada una de las colectividades de extranjeros provenientes de otros países de la región dentro de un oficio preciso. Según ese esquema de estereotipos, el uruguayo es portero de edificio; el paraguayo, albañil; el boliviano, quintero o albañil; el peruano, otrora estudiante universitario se ha vuelto "trapito" (cuidacoches) o, en el mejor de los casos, cocinero (Benencia, 2008: 15–16). Es un estigma que cargan los inmigrantes económicos cuando llegan y se instalan en un país de cualquier rincón del mundo. En Francia son célebres *le plombier polonais*[109] y la portera portuguesa (su marido, también portugués, es albañil o plomero, como el polaco), como también veíamos en las películas estadounidenses de posguerra a los inmigrantes chinos

[108] En los bares tradicionales de Buenos Aires esas comidas al paso se llaman "minutas".

[109] El plomero polaco

encerrados invariablemente en el local de una tintorería o a los italianos como miembros de una organización mafiosa.

Vamos a hacer un acercamiento a la noción de estereotipo para intentar comprender este fenómeno. Si bien existen antecedentes de nociones cercanas a la de estereotipo que datan del siglo diecisiete, el concepto se fue precisando durante el siglo diecinueve asimilándose al de cliché (Amossy y Herschberg-Pierrot, 2010: 13, 15). En el siglo veinte, en el contexto del advenimiento de la cultura de masas, el término cobró especial interés para las ciencias sociales:

> El publicista estadounidense Walter Lippmann fue el primero en introducir la noción de estereotipo en su obra *Public opinion*, en 1922. Designa mediante este término, tomado del lenguaje corriente, a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad de su entorno. (Amossy y Herschberg-Pierrot, *ibid*.: 31-32)

Esta primera noción que entendía al estereotipo en el sentido de un "proceso de categorización y generalización" para simplificar y recortar lo real y comprender la dinámica de la comunicación estaba desprovisto de la carga negativa que, por lo general, tiene en la actualidad. Para alcanzar esta carga antes hubo "una cantidad de trabajos, del campo de la Psicología Social, que insistían en el carácter reductor y nocivo del estereotipo (Jahoda, Morfaux, Fischer)" que "puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios" (Melián y Olivares, 2014: 6).

Se trata entonces de clichés construidos, sobre todo, con las colectividades más o menos numerosas que van entramando una red de contención laboral para sus compatriotas recién llegados. Estas redes son, en ciertos casos, muy activas. Entre los inmigrantes que acogió Argentina durante los años 2000 "podemos decir que tanto entre bolivianos como entre paraguayos la red de conocidos de su ciudad o pueblo fue determinante (en el 70% de los casos o más)"; mientras que, aunque en menor medida, "entre chilenos y uruguayos, el 50% lo hizo a través de ese mismo tipo de red" (Benencia, *op. cit*.: 15).

Así es como se van construyendo los estereotipos alrededor de los inmigrantes, a pesar de que en casos como el de Freddy su oficio no corresponda

con el practicado por buena parte de sus compatriotas radicados en Argentina. Más adelante veremos que, paradójicamente, el protagonista de *Bolivia* era trabajador rural en su tierra: "Trabajaba en el campo, en las máquinas cosechadoras", le cuenta Freddy a Rosa (Rosa Sánchez), su colega en el bar (00.44'.45").

De la misma manera, los prejuicios que tiene hacia los inmigrantes la mayoría de los personajes argentinos que pasan por el bar en lugar de contrastar se asemejan a los que se representan en las películas hollywoodenses: "Estos yanquis también, son unos hijos de puta; viste que siempre los malos son latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos ¡cualquiera, hermano; son de terror!", dice Marcelo, interpretando lo que ve en las imágenes de una película que están pasando por televisión (00.36'.36"). El comentario es inmediatamente criticado por el Oso; éste dice que tales estereotipos son ciertos e, incluso, asegura que en Argentina se potencian por la apertura y las posibilidades que brinda el país en comparación con las trabas que opone a la inmigración el país del norte. Esto último es evidentemente una exageración, pero la idea del inmigrante estigmatizado como delincuente ha sido, históricamente, un recurso de las élites en reacción al tipo de extranjero que entra en conflicto con el *statu quo*. Así sucedió, por ejemplo, con la llegada de los anarquistas y socialistas a finales del siglo diecinueve.

> Desde comienzos del siglo XX, es manifiesta la preocupación de algunos círculos ante los eventuales efectos "inaceptables" de la migración espontánea que captaba a individuos politizados y a grupos que no se consideraban como asimilables a la sociedad nacional: anarquistas italianos y españoles e inmigrantes judíos rusos y de Europa central y sirios-libaneses, conformando estos últimos lo que un Director de migraciones calificó de inmigración "exótica". (Santi, 2004: 3)

Así, la reacción de las autoridades de la joven nación argentina ante la amenaza que significaban los individuos politizados y las organizaciones obreras[110] para el orden establecido y en respuesta a la huelga general que paralizó la ciudad de Buenos Aires en 1902 fue la promulgación de la ley 4.144, más conocida como ley de Residencia. A partir de entonces, los aires aristocráticos de la clase dirigente

[110] Un año antes de la promulgación de la ley de Residencia, y a once años de la primera reunión de trabajadores para celebrar el 1º de mayo, los trabajadores anarquistas concretaron la creación de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina). (José Luis Romero, 1975: 215)

criolla y su desprecio por los inmigrantes terminaron de forjar una opinión pública negativa de los trabajadores extranjeros (José Luis Romero, 2008: 110 y 122).

El contexto y la cantidad de inmigrantes que recibió el país en los dos cambios de siglo fueron muy diferentes en cada caso. A finales del siglo diecinueve y principios del veinte la Argentina, por un lado, recibió un aluvión de inmigrantes provenientes de Europa y, por otro lado, tenía una baja densidad de población en el territorio controlado por el Estado nacional: "el censo de 1895 acusó un 25% de extranjeros [sobre 3.995.000 habitantes] y el de 1914 un 30% [sobre 7.885.000 habitantes]" (*Ibid.*:113-114). En el cambio de milenio y hasta la actualidad, la cantidad de inmigrantes respecto de la población total del país es muy baja en comparación a la del período que va desde 1880 hasta la primea guerra mundial y sin embargo ha vuelto a surgir una opinión pública negativa acerca de la cuestión de los extranjeros.

Existen en los últimos años algunos casos particulares de ciudades que registran, en efecto, una tasa de habitantes extranjeros que se acerca bastante a las que tenía el país alrededor de los años 1900. El último censo nacional (2010) arrojó que Comodoro Rivadavia, provincia de Chubut, tiene un total de 173.300 habitantes de los cuales 16.666 son extranjeros, es decir un 9,62 por ciento. También es de destacar que de los extranjeros residentes en esta ciudad petrolera, 14.544 provienen de países limítrofes: Chile: 10.682, Bolivia: 2.421, Paraguay: 1.221, Uruguay: 143 y Brasil: 77 (Baeza, 2013: 33 y Melián y Olivares, *op. cit*.: 4). La formación de comunidades de extranjeros relativamente numerosas –si tenemos en cuenta el peso demográfico de la ciudad donde se instalan– favoreció la emergencia en la opinión pública de estereotipos estigmatizantes que designan a los miembros de dichos grupos, sobre todo los originarios de Chile, Bolivia y Paraguay, como fuente de delincuencia, promiscuidad y malvivir. Este fenómeno es notorio en los medios de prensa locales, como los periódicos *El Patagónico* y *Crónica* (Del Prato, 2014: 33–34), cuya utilización de estereotipos en un sentido negativo está siendo estudiado por el GIAD [111], un grupo de investigadores del ILLPAT [112] de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

[111] Grupo de Investigación de Análisis del Discurso: https://giadpatagonia.wordpress.com/

Aunque parezcan fenómenos diferentes, es posible señalar una analogía entre el contexto de recepción de una oleada masiva de inmigrantes experimentado por las grandes ciudades de la Pampa húmeda durante el período 1880-1914 y el que registran puntualmente ciertas ciudades durante los últimos tiempos.

Durante las primeras olas inmigratorias el Estado nacional había realizado un intento de selección de inmigrantes. Se trataba de atraer mano de obra calificada, preferiblemente de los países del norte de Europa, que contribuyera al desarrollo industrial del país. El resultado, conocido por todos, fue magro; al contrario, un aluvión de artesanos y campesinos del sur europeo, principalmente de Italia, inundó las grandes ciudades (la mayoría de esos trabajadores rurales no consiguió que el Estado argentino le asignara tierras para su explotación).

> Hacia fines del siglo XIX, en el período de inmigración aluvial, a la percepción del migrante como elemento "civilizador", se superpone la del migrante "fuerza de trabajo", correspondiendo a las necesidades de un mercado de trabajo dominado por la demanda de una economía en expansión. No obstante y, a pesar de todo, siguió prevaleciendo la argumentación "civilizadora" como lo demuestra el hecho de que el Estado argentino no se haya esforzado por atraer a las migraciones de países limítrofes que hubieran podido suministrar mano de obra a bajo costo. (Santi, *op. cit.*: 3)

El rechazo oficial –aunque velado– hacia los migrantes provenientes de países limítrofes –según la afirmación de Santi– tiene más de un siglo de antigüedad. No obstante, como ya lo hemos señalado, un incesante flujo de migrantes atravesó las fronteras terrestres argentinas a lo largo de la corta historia de la república. Este fenómeno, sin despreciar el pasaje por otros puntos fronterizos, se manifestaba sobre todo a través de los trabajadores "golondrinas" que se desplazaban para la zafra o la cosecha en los yerbatales del norte y noreste.

La idea de que la inmigración europea traería la "civilización" a esta tierra "bárbara" fue, luego, revisada por el propio Sarmiento. Sin embargo, en la actualidad, funcionarios de la primera línea del gobierno nacional intentan instalar en la agenda de la opinión pública el debate alrededor de la dicotomía civilización-barbarie con comentarios anacrónicos que creíamos superados:

---

[112] Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia: http://illpat.blogspot.com.ar/

> "Hace muy poquito cumplimos 200 años de nuestra independencia y planteábamos con el presidente [Mauricio Macri], que no puede haber independencia sin educación, y tratando de pensar en el futuro, ésta es la nueva Campaña del Desierto, pero no con la espada sino con la educación"[113]. (Esteban Bullrich)

Este fragmento del discurso del ministro Educación y Deportes de la Nación, Esteban Bullrich, durante un acto en la sede que la Universidad de Río Negro tiene en la ciudad de Choele Choel, fue publicado y comentado por todos los medios de prensa de alcance nacional[114]. Se trata de una percepción de la Nación análoga a la que tenían los intelectuales como Sarmiento y Alberdi, quienes pusieron en plaza "una república restrictiva que [sentó] las bases de la marginación política de una parte de la población autóctona" (Svampa, 2006: 44). Esto último, incluso, se sostenía, aunque implícitamente, en los primeros meses posteriores a la revolución de mayo: "Mariano Moreno, en un artículo titulado 'Educación', publicado en la *Gaceta de Buenos Aires* el 13 de septiembre de 1810, indica quiénes son las personas llamadas a gobernar y a crear el nuevo régimen político" (Fernández Domingo, 2012).

El actual gobierno nacional presidido por el ingeniero Mauricio Macri vuelve con frecuencia sobre ideas anacrónicas como la de civilización-barbarie, la de "conquista del desierto" (menospreciando, desconociendo e intentando invisibilizar a los pueblos que allí habitan) y el cuestionamiento del número de desaparecidos por la última dictadura, generando así una peligrosa sensación de legitimación para la

---

[113] Véase: "Esteban Bullrich: 'Esta es la nueva Campaña del Desierto, pero no con la espada sino con la educación'". http://www.lanacion.com.ar/1938454-esteban-bullrich-esta-es-la-nueva-campana-del-desierto-pero-no-con-la-espada-sino-con-la-educacion

[114] Además de la citada nota aparecida en *La Nación*, el viernes 16 de septiembre de 2016 fueron publicadas: *Clarín* http://www.clarin.com/politica/ministro-Bullrich-Campana-Desierto-desato_0_1651634926.html, *Página 12* http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-309499-2016-09-16.html, *Ambito* http://www.ambito.com/855177-bullrich-polemico-comparo-inauguracion-de-escuela-patagonica-con-una-nueva-campana-del-desierto.

emergencia de discursos conservadores como el nacionalismo, la xenofobia, la homofobia, etc.[115].

En el filme *Bolivia*, el error al que incurre el dueño del bar sobre el origen de Freddy da cuenta, entonces, no sólo de un estereotipo construido en torno a las nacionalidades sino también a un desinterés manifiesto por las identidades latinoamericanas, reflejo de una sociedad que históricamente acogió mejor a los europeos que a sus vecinos.

En la película, la actitud de Enrique siembra el desconcierto, incluso, en otros aspectos de su relación con los otros, sobre todo con aquellos que trabajan en su establecimiento gastronómico. El funcionamiento del bar está a cargo de tres personas: Freddy es el cocinero, parrillero y lavacopas; Rosa, una inmigrante paraguaya, es la camarera; y Enrique, el patrón, atiende la caja; entre éste y Rosa se encargan del servicio de la barra como preparar café o servir una bebida. Estos roles, sin embargo, tienen límites muy difusos puesto que Freddy –previo pedido de su patrón– tiene que expulsar del salón a aquellos que se emborrachan o molestan, desempeñando así una tarea que le depara insultos y agresiones. Rosa también sufre esta falta de límites en el papel que cada uno debe cumplir dentro del bar: ella es la camarera, pero debe soportar permanentes embates del patrón por sus favores sexuales. Incluso en el salón, como Freddy, Rosa está expuesta a las agresiones de los clientes. La violencia verbal es diferente a la que recibe Freddy, a ella la acosan con palabras de tono sexual mientras que a él lo atacan con insultos y humillaciones que buscan situarlo en una posición de inferioridad con respecto a los nativos.

Rosa, no obstante, lleva más tiempo trabajando en el bar: “Hace un año, más o menos” – le contesta a Freddy cuando se lo pregunta (00.16’.04”). Eso y su condición de mujer, objeto de deseo del patrón, le permiten oponer cierta resistencia a la explotación, como, por ejemplo, llegar tarde a su puesto de trabajo e, incluso, exponer como justificativo una contrapartida a la explotación implícita.

- Me quedé dormida–. Responde Rosa al reclamo del patrón.

[115] En Mar del Plata, por ejemplo, un grupo neonazi activo desde 2010 ha multiplicado sus agresiones a partir de diciembre de 2015 (Mauricio Macri había sido electo presidente el 22 de noviembre del mismo año). Véase: http://www.lacapitalmdp.com/el-documento-que-revela-el-accionar-fascista-en-mar-del-plata/

- Sí, bueno, pero cuando yo tengo que pagar el alquiler a mí nadie me perdona nada. Y vos tu platita diaria la cobrás – retruca Enrique –; se trabaje o no se trabaje.
- Yo no tengo problema en quedarme hasta tarde los sábados; y no le pido horas extras.
- ¡Pero ese era el arreglo! Además ya sabés, si no te gusta, la puerta está abierta para entrar… y para salir. (00.06'.09"–00.06'.30")

La discusión queda zanjada, finalmente, con la aceptación de los términos impuestos por Enrique. Éste, consciente de la falta de empleo en el contexto de crisis económica de principios de los años 2000, ejerce sobre sus empleados una explotación que trasciende lo meramente económico.

La escalera equivocada

El caso de Freddy está lejos de representar un ejemplo de lo que se conoce como "la escalera boliviana", proceso de movilidad social ascendente que protagonizaron los productores hortícolas de origen boliviano cuando, durante los años 2000, la mayoría de la población argentina estaba sumida en una espiral social descendente (Benencia, *Ibid*.: 17). El protagonista de *Bolivia*, a pesar de haber tenido experiencia como agricultor en su país, en Argentina busca un trabajo en el área de servicios de la ciudad de Buenos Aires. Él llega solo con la intención de, una vez conseguido el empleo y ahorrado algo de dinero, traer a su familia: su mujer y sus tres hijas.

Adrián Caetano decidió representar a un inmigrante boliviano atípico. Freddy no sólo no es albañil o quintero sino que forma parte del 30 por ciento de sus compatriotas que emigraron sin haber recurrido a una red de conocidos de su pueblo o ciudad de origen. Llega a la capital argentina sin ninguna referencia que le ayude a conseguir un trabajo, encuentra el empleo gracias a la fortuna de haber pasado frente al bar que necesitaba un cocinero y por su necesidad imperiosa de disponer de un salario que lo lleva a aceptar las condiciones esclavizantes impuestas por Enrique: el horario es, los días de semana, desde las 8 de la mañana hasta la 1 o 2 de la mañana siguiente, los fines de semana se extiende más; la remuneración es de 15 pesos por día, a la que hay que sumarle las propinas del mostrador (rara vez un cliente deja una propina en la barra). Enrique le ofrece, incluso: "vos acá podés

comer lo que quieras"; dando a entender, así, que es un patrón generoso (00.00'.34"). Esta supuesta generosidad le servirá, luego, para reprocharle al trabajador el eventual rechazo al pedido de una tarea que no se enmarque dentro de las labores propias de su oficio, como hace con Rosa cuando ella le hace un reclamo por tener que quedarse, los sábados, después de hora.

Los 15 pesos diarios equivaldrían a 450 pesos por mes si el empleado no tuviese días de descanso. Antes de la devaluación de enero de 2002 –de acuerdo al estreno de la película el recorte temporal del relato se ubica en 2001– el peso argentino estaba aparejado con el dólar estadounidense; de este modo, Freddy habría podido mandar a su familia una remesa en dólares. Sin embargo, los 450 pesos/dólares mensuales, aunque bastante por encima del salario mínimo fijado en 200 pesos desde 1993[116], representaban un sueldo muy bajo si tenemos en cuenta que el costo de vida de los argentinos rondaba los 600 pesos, en 2002[117]. No se trataba de un caso aislado puesto que, efectivamente, "a fines de la década de 1990, el 26,7% de las personas —reunido en el 18,9% de los hogares— no percibía ingresos suficientes para acceder a la canasta básica de bienes y servicios" (Kessler y Di Virgilio, 2008: 38).

El patrón también siembra la confusión entre sus empleados en lo referente al juicio que ellos le merecen: "Freddy, tené cuidado que esta mina es muy turra", le comenta Enrique, un poco por celos, otro poco por recelo, al constatar un acercamiento entre sus dos empleados (00.42'.18"). Sin embargo, Rosa se muestra generosa y solidaria con su colega: "Con el parrillero que estaba antes, nosotros nos dividíamos la propina de la barra y del bar. Bueno, esto es lo que yo saqué de la mesa, hoy"–, propone Rosa como para continuar el pacto que había establecido con el antiguo cocinero (00.17'.22"). Así, la distribución de la propina es más justa pues, si bien Rosa es la camarera, Freddy le ayuda cuando ella no da abasto, del mismo modo que Rosa ayuda detrás del mostrador si puede hacerlo.

[116] El salario mínimo fue aumentado a 300 pesos en 2003, dos años después de que la moneda nacional fuera devaluada un 70 por ciento con respecto al dólar estadounidense. En adelante tuvo una progresión que lo llevó a $450, en 2004, y a $630, en 2005.

[117] El índice del costo de vida refleja mejor el rendimiento del salario que el valor de la Canasta Básica Total.

En la experiencia compartida como inmigrantes, a la esperanza de Freddy se le opone la desilusión de Rosa. Él llegó apenas una semana antes mientras que ella está en Argentina desde hace cuatro años (00.16'.22").

- Acá también la cosa está tan difícil –comenta Rosa–, no está tan bárbaro. – Sentencia.
- Sí, pero por lo menos hay para comer o agregarle un peso más. – Atempera Freddy.
- ¿Y ya habías estado en Buenos Aires antes?
- No, nunca. Tampoco pensaba estar acá.
- Yo, desde que me vine no veo la hora de irme otra vez.
- ¿Y por qué te sigues quedando acá?

Rosa no dice nada. Como toda respuesta sólo tuerce la boca llevando los labios hacia fuera y la comisura hacia abajo. Es el gesto típico de la ignorancia de la respuesta, muy influida por la resignación. Freddy, en cambio, guarda la esperanza de medrar en su nuevo país ya que en el suyo había dejado atrás una experiencia desalentadora, probable razón de que no haya optado por hacer valer su experiencia de trabajo en el campo.

- ¿Por qué te viniste para acá? – le pregunta Rosa
- Porque trabajaba en la cosecha de coca y en los frutales; y después vinieron los yanquis y quemaron todo, arrasaron todo. (00.45'.07"–00.45'.21")

El incendio de cultivos de coca para combatir el tráfico de cocaína fue una práctica impulsada por los Estados Unidos con el objetivo de paliar el fracaso de su política contra el tráfico y consumo de estupefacientes en su propio territorio. Bolivia aún no era liderada por Evo Morales quien accedió al poder unos años más tarde, en diciembre de 2005, ayudado por su larga experiencia como sindicalista cocalero, casualmente uno de los rubros en los que se desempeñaba Freddy. Efectivamente, desde 1981, cuando en Bolivia se llevó a cabo la primera operación antidroga significativa por presión de los Estados Unidos, hubo una gran reducción de los cultivos de coca. El pico de la intervención estadounidense para combatir el narcotráfico tuvo lugar durante la presidencia de Víctor Paz Estenssoro cuando en 1986 se movilizaron seis helicópteros "*Black Hawk*" y un contingente de ciento sesenta militares de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos para la operación "*Blast Furnace*" [Alto Horno] (Reid, 1989: 165). En ese contexto imaginamos que el

protagonista de la película fue madurando la idea de un futuro fuera de su patria y en una actividad laboral diferente de la que realizaba entonces.

El desenlace del filme se produce en una secuencia donde entran en juego todos los factores antes descriptos: la crisis económica se manifiesta aquí a través de la deuda que tiene con el bar uno de sus clientes más asiduos (el Oso, quien está desocupado y tiene varios acreedores). Ante el reclamo del dueño el cliente estalla con una serie de reproches y argumentos violentos que apuntan a Enrique como a Freddy, éste deja su puesto frente a la parrilla para expulsar al “Oso” del salón –acto que debería realizar el encargado de atender las mesas o el mismo dueño–; la agresión verbal se excede y deviene agresión física. Freddy, herido en su amor propio, consuma, entonces, lo que había evitado a lo largo de la historia: reaccionar a las sucesivas ofensas de las que ha sido objeto. Freddy asesta al Oso un fuerte puñetazo que le rompe la nariz y le llena el rostro de sangre. La cobarde venganza del cliente no se hace esperar y la película termina, en fin, como empezó: con un cartelito pegado contra la puerta del bar anunciando que se necesita un parrillero y cocinero.

2.2 La representación de los sectores marginados I: Los villeros.

> *El gaucho contestaba a todas las preguntas mecánicamente, como si le preguntaran por otro, y empezaba a adormilarse por el calor cuando notó que el juez le alargaba el documento.*
> *-Leé*
> *Echó una ojeada somera al papel cubierto de rasguños y se lo devolvió.*
>
> Carlos Gamerro, *El sueño del señor juez.*

Los villeros, habitantes de los asentamientos de viviendas precarias que surgieron dentro del casco urbano de las grandes ciudades en los años de la gran depresión que siguió al derrumbe de la bolsa de comercio de Nueva York –erróneamente atribuidos por la opinión pública a una consecuencia de la gestión de los dos primeros gobiernos de Juan Perón–, sufrieron una doble exclusión: por un lado, tuvieron que dejar el campo en razón del exceso de mano de obra rural y su consecuente impacto sobre las condiciones laborales; por el otro, las ciudades, ávidas de mano de obra para la inminente industria de substitución de importaciones, no tenían sin embargo la infraestructura necesaria en materia de vivienda como para absorber el aumento demográfico. En la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, la oferta de viviendas disponibles era escasa puesto que todavía no se había solucionado buena parte del problema habitacional de los inmigrantes que seguían viviendo hacinados en los conventillos.

La asociación de los villeros con el peronismo se explica, quizás, porque fueron las distintas administraciones justicialistas las únicas que buscaron representar e integrar de alguna manera a los migrantes que llegaban a las grandes urbes provenientes del interior del país.

En la Argentina de los años 2000, la villa de emergencia se volvió con frecuencia uno de los temas centrales en los relatos literarios y cinematográficos, sobre todo después del estallido de la crisis socioeconómica en diciembre de 2001 y

las consecuencias que por ella sufrieron los sectores más vulnerables de la sociedad. Si bien en otra época la villa sirvió de escenario de algunas obras de ficción, en particular durante los años 1960, no lo fue en la cantidad de películas ni con el mismo enfoque con que se la ha abordado últimamente. La nueva generación de cineastas aborda la cuestión de los marginados desde una perspectiva de igualdad: el acercamiento a la temática ya no se efectúa desde un posicionamiento superior, sino que se produce de forma horizontal. Los villeros dejan así de ser vistos como víctimas y pasan a ser un actor más de la sociedad que reivindica su estatus y su espacio.

Además, hemos observado que, en la actualidad, estos barrios marginados son percibidos como lugares de emergencia de una contracultura asimilable a la cultura autóctona, propia del continente americano, más legítima que la occidental identificada con la producida por el Estado nacional desde el establecimiento de sus instituciones y reafirmada por las sucesivas generaciones de intelectuales, a excepción del breve período ocupado por las dos primeras presidencias de Juan Domingo Perón (1946–1955). Esta contracultura, como vamos a ver en el análisis de nuestro corpus, ataca los preceptos occidentales en materia de género y sexo, y de un estilo de vida en el que tiene un fuerte peso el individualismo.

Eduardo Cartoccio (2007), en su trabajo sobre la película *Los inundados* (1962), de Fernando Birri, encontró una nueva y original percepción de los sectores desfavorecidos de la población. Observa que entre los films que precedieron al de Birri –e incluso algunos de los producidos durante los mismos años–, los que tenían un escenario en relación a los sectores populares hacían de estos una representación que iba de la desconfianza, según una visión liberal y conservadora, a la compasión y la empatía sentimentalista vehiculizada por los cineastas de izquierda. Birri, según el autor del artículo, cambia de perspectiva y, en lugar de proyectar hacia los pobres una mirada desde arriba, les quita tanto la peligrosidad –vista desde la mirada conservadora– como la ingenuidad –observada desde la izquierda y logra asignarles –sostiene Cartoccio– un rol activo en el relato al recurrir a una estrategia narrativa que alterna entre el realismo y la picaresca.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, observamos una similitud entre lo que constató Cartoccio y la representación que hace de la villa y los villeros un sector de la nueva generación de escritores y realizadores argentinos; sobre todo en lo que refiere al protagonismo que se les asigna.

El documental *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) aborda, en gran parte, la cuestión observada por Cartoccio, es decir mirar a los villeros de una manera diferente, desde un mismo nivel. Este documental le da la palabra a Julio Arrieta, un miembro de la Villa 21 del barrio de Barracas, Buenos Aires. Arrieta, quien falleció en 2011, llevaba adelante el proyecto "Arte y Cultura en la Villa 21 de Barracas[118]" que incluía, al principio, un grupo de teatro que después se diversificó gracias a su emprendimiento como representante de actores. En realidad, no se trataba de actores sino de vecinos del barrio que pudieran desempeñar los roles que los artistas profesionales no lograban representar plenamente. La incursión de estos actores improvisados tomó un gran impulso cuando algunos directores de cine no lograban encontrar a alguien que hiciera satisfactoriamente el papel de un marginal. Eso mismo le sucedió a Israel Adrián Caetano cuando hacía el *casting* para *Pizza, birra, faso*: "No encontraba entre los actores los personajes que yo necesitaba –comenta en un pasaje del documental–. Actores que tuvieran esa dicción tan natural, tan callejera".

Uno de los actores emblemáticos que surgieron de la mano de Caetano y Bruno Stagnaro fue Héctor Anglada. Este actor "por azar"[119] fue masivamente conocido no tanto por su intervención en las películas de los directores antes nombrados sino por su papel en las telenovelas de la productora Pol–ka *RRDT* (1997), *Gasoleros* (1998–1999) y, principalmente, *Campeones de la vida* (1999–2001); su papel secundario en *Bolivia*, por ejemplo, no pasa desapercibido (representa a un vendedor ambulante homosexual).

Efectivamente, en 1997 un nuevo tipo de telenovelas, como la exitosa *Gasoleros* entre 1998 y 1999, se instaló en el horario central de las nueve de la

[118] Sobre este tema véase: http://julioarrieta.blogspot.fr/

[119] Entrevista al actor Héctor "el Cordobés" Anglada: "Capilla es un tarado". En: *Página 12*, 27 de junio de 1999. http://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-27/pag37.htm

noche, hasta entonces consagrado a telediarios o series. Se trataba de historias de un corte costumbrista, muy diferentes del modelo romántico que había dominado el género durante décadas. Estas comedias en serie comenzaron a explotar el lenguaje y la dicción característica entre los jóvenes. Empezó a generalizarse y sistematizarse el uso de términos tales como "boludo", "pelotudo", aunque sin alcanzar un nivel de lenguaje soez[120]. "La televisión está cambiando. Se van caras conocidas, se escuchan nuevos idiomas y aparece un nuevo perfil de espectador", señalaba Hugo Di Guglielmo, director de programación del Canal 13 de Buenos Aires, al presentar las novedades que la emisora iba a poner en el aire en 1998[121]. Su discurso se apoyaba, sin lugar a dudas, en el éxito conseguido el año anterior por los unitarios *RRDT* y *Carola Casini*.

Este mismo fenómeno –nuevos actores, cambios en el lenguaje, nuevo perfil del espectador, etc. – se registró también en la producción cinematográfica local. Entre las películas que adhieren a esta nueva mirada de los villeros encontramos *Villa* (Ezio Massa, 2008), *La 21 Barracas* (Víctor Ramos, 2010), *Mía* (Javier Van de Couter, 2010) y *Orillas* (Pablo César, 2010)

En la narrativa literaria, la representación de los sectores marginados guarda ciertas similitudes con lo experimentado en la televisión y el cine. La villa, fenómeno urbano cuyo inicio se remonta a la década de 1930, fue por primera vez escenario principal de una novela en *Villa miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957). Sin embargo, en la novela de Verbitsky notamos una tendencia a la empatía y la compasión sentimentalista hacia los villeros, la misma que señalaba antes Cartoccio sobre las películas de los años 1960 que había analizado.

La representación de la villa y sus habitantes en las novelas escritas durante los años 2000 se asemeja bastante a la concebida cinematográficamente por Birri en la película *Los inundados*, es decir, se proyecta sobre ellos una mirada horizontal

[120] No obstante, podemos citar una excepción como la del unitario *Condicionados* donde su guionista y director, Marcos Carnevale, se valió de un lenguaje vulgar, en el que expresiones como "La concha de …" se usaron con frecuencia. Fue una producción de Pol-ka emitida por el canal 13 entre el 28 de mayo y el 22 de agosto de 2012, en el horario de las 23hs.

[121] Sobre este tema léase: "Canal 13 cambiará su programación". En: *La Nación*, jueves 18 de diciembre de 1997.http://www.lanacion.com.ar/83427-canal-13-cambiara-su-programacion

que les otorga un papel protagónico. Los villeros no están a la merced de lo que les depare la sociedad, tienen el destino entre sus manos y muchas veces desorientan a los que detentan algún tipo de poder sobre ellos como en el desenlace de *La villa* (César Aira, 2001). En esta novela, el inspector Cabezas controla todo el tráfico de drogas de la villa; cuando al final parece que va a matar a Maxi, el protagonista amigo de los villeros, cae en la estratagema que éstos le habían tendido para proteger a Maxi y no logra su objetivo sino todo lo contrario: la Jueza y sus "samuráis" consiguen que se haga algo de justicia.

Además de la novela de Aira, encontramos unas cuantas que sitúan la trama de su relato en los barrios marginados. Entre ellas podemos citar *La virgen cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara, 2009), *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (Dalia Rosetti, 2009). Estas obras tienen el denominador común de abordar el tema de la villa y su entorno desde una perspectiva horizontal similar a la que Cartoccio percibe en la película *Los inundados*.

Los *countries* y las villas: los extremos de una sociedad

Algunos artistas han hecho una representación de las villas, como hemos visto en el primer capítulo, a través del contraste con la forma de urbanización que más se le opone en la sociedad: los barrios privados. Los *countries* más recientes vieron la luz a partir de los años 1980. Se trataba de loteos que los promotores inmobiliarios desarrollaban en tierras compradas a muy bajo precio ya fuese por la lejanía de los centros urbanos, por la mala conexión con transportes públicos, por la topografía inadaptada para la urbanización o por la cercanía de alguna villa de emergencia.

> La mayoría de ellos está situado en las áreas suburbanas, donde hay tierra disponible para la realización de este tipo de emprendimientos. Esto ha generado un importante cambio en los patrones de uso del suelo urbano, ya que anteriormente eran los barrios construidos con subsidios estatales, destinados a los grupos sociales de menores ingresos, los que se ubicaban en la periferia de la ciudad. Por otra parte, los barrios cerrados generalmente se encuentran ubicados cerca de vías rápidas de circulación para facilitar el desplazamiento desde el lugar de residencia hacia las áreas centrales de la ciudad donde se desarrollan las actividades cotidianas. Asimismo, al estar localizados en zonas periféricas de la ciudad, en muchas ocasiones, los

> barrios cerrados se encuentran cerca de villas inestables, lo que hace que los contrastes sociales se tornen más evidentes. (Roitman, 2003)

De esta manera, las villas sufrieron una nueva forma de marginación. A la exclusión de los espacios urbanos (aunque estuvieran dentro del casco de una ciudad) manifestada por la ausencia de los servicios básicos como red de agua potable, cloacas, asfalto, se le sumaron los barrios linderos con interdicción de acceso, muchos de ellos creados con posterioridad al establecimiento de la barriada humilde. Así, los estratos más bajos de la población vieron reducirse aún más los espacios disponibles (terrenos fiscales o lotes a muy bajo precio) donde aún existía la posibilidad de acceder a la vivienda propia.

> Estos nuevos emprendimientos urbanos han sido diseñados con la intención de proveer seguridad a sus residentes y prevenir la entrada de personas desconocidas a los mismos. La privatización del espacio urbano, anteriormente público, es lo que los distingue como nuevo fenómeno residencial urbano. Esta privatización se encuentra avalada por legislación *ad-hoc*. (*Ibid*.)

Si bien esta apropiación del espacio público afecta por igual a todos los ciudadanos que no habitan en el barrio cerrado (El country es “una isla a la que no es fácil acceder, ni siquiera como visita” [Argemí, 2012: 11]), el más afectado por la prohibición de acceso es, sin duda, el vecino lindero.

> Una isla, el country, que no tiene playa ni arrecifes que separen la tierra del océano, sino una alambrada, alta, con puestos de vigilancia en cada una de las puntas del pentágono que la conforma y, como los castillos medievales, un solo pórtico de entrada. Como los castillos: barrera y guardia armada. (*Ibid*.: 11–12)

Observamos, entonces, que el barrio privado refuerza el clivaje social dentro de la comunidad en la que se encuentra y acentúa, al mismo tiempo, la segregación de la que es objeto la población de los barrios que lo circundan. El habitante de la zona se ve, de esta manera, repentinamente despojado de una parte de las tierras que lindaban con su hábitat y de las que seguramente sacaba algún provecho: hacer pastar a los animales, usarlas con fines recreativos con, por ejemplo, el trazado de canchas de fútbol o, en su estado natural, con los humedales donde se puede pescar y cazar animales –ranas o anguilas, por ejemplo– después de las lluvias abundantes. El ciudadano que no es parte del *country* se ve privado, entonces, de

parte del territorio público del ejido urbano que ha pasado, producto de la mercantilización de la tierra, a manos de unos pocos beneficiarios.

El habitante ajeno al barrio cerrado sufre además otro perjuicio: la estigmatización en tanto fuente de peligro para la seguridad de los vecinos. El muro o la alambrada defiende la privacidad de unos (no defiende sólo su intimidad sino también, y sobre todo, sus bienes materiales "privados" a los demás) –los habitantes del *country*–, y resignifica a los otros –los que viven fuera– como una amenaza.

Hay aquí una reproducción de la lucha dialéctica entre público–privado y barbarie–civilización, tan desarrollada en el continente americano. El *country* es el modelo de civilización occidental, un espacio donde se respeta la propiedad privada y donde el interés colectivo se reduce al del conjunto de sus miembros. Es un ejemplo a pequeñísima escala de lo ocurrido durante la conquista de territorio por parte del naciente Estado nacional argentino en detrimento de las tierras libres donde se movían los diferentes pueblos nativos, nómades y recolectores todos ellos. Los unos necesitaban tener el control de las tierras para reproducir su modelo de civilización; los otros, por la misma razón, precisaban que la tierra fuera libre y estuviese a disposición de todos. Así como la civilización occidental ha avanzado permanentemente sobre las tierras susceptibles de ser explotadas agrícolamente para alimentar a su densa población, los pueblos poco numerosos que habitan las planicies y bosques aún silvestres necesitan que esas mismas tierras se mantengan en el mismo estado para que el ecosistema se reproduzca y les provea los alimentos. La novela *La noche anterior había llovido* es reveladora en ese sentido.

> Los wichí ya poco recordaban que el río era su dueño. Ahora había patrones. Los blancos, los *ahatai*. Hombres llegados desde el sur, con carretas y caballos, perros y vacas. El monte era ahora de las vacas. Las vacas eran de los criollos. Los criollos eran patrones. (Pietrafaccia, 2013: 49)

El cerco perimetral del barrio privado reproduce, sin duda, el alambrado que rodea los campos de los terratenientes. Al modo del gusano de alambre que avanza en *Redoble por Rancas* (Scorza, 1970), los muros y cercos de los barrios privados tienen un claro objetivo segregacionista y excluyente de una gran violencia; van absorbiendo espacio y poniendo cada vez más límites a la mayoría de los habitantes.

Del mismo modo, los barrios privados hacen una ostentación de la abundancia que por contraste con la barriada que los circunda se vuelve obscena. Así, siguiendo con la reflexión anterior, los vecinos "de afuera" perciben esa abundancia como la percibían los nativos en el ganado que pastaba en gran número sobre los espacios por los que antes ellos mismos se procuraban el alimento necesario para su subsistencia.

Queda saber quiénes son en verdad los violentos, los bárbaros, los que siembran la inseguridad. Pietrafaccia sitúa la barbarie en el polo opuesto de la visión positivista decimonónica. Recordemos que para aquella "bárbaro es un vocablo a través del cual no se define sino que se califica al otro, estigmatizado por aquel que se sitúa desde una civilización comprendida como valor legitimante" (Svampa, 2006: 19-20). Pietrafaccia, entonces, invierte el sentido; para él "Occidental" ya no califica al sustantivo "civilización" sino a la "barbarie":

> La barbarie occidental. Violenta opresora, cruel, rebosante de ferocidad hacia nosotros mismos y hacia lo distinto. Plagada de torturas, mutilación, descuartizamiento. Somos bárbaros. Y la razón de la barbarie es la apropiación de la riqueza. Demencia por poseer. Los wichí comparten. O compartían, antes de que los corrompiéramos a ellos también. (*Ibid*.: 161)

La cumbia: el pasaporte hacia el reconocimiento

> *A Curuguazú no lo concen ni los entrerrianos. En Buenos Aires me miran como si los hubiera mandado a cagar cada vez que digo de donde soy.*
>
> Pablo Forcinito, *Paraná.*

Recurrir a la cumbia, una expresión musical estrechamente ligada a los sectores populares, ha sido uno de los recursos utilizados por los escritores y cineastas para representar a las villas en sus relatos.

> Por lo que puedo recordar, esa mañana los restos del naufragio eran solo cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales. No había cadáveres. Los vivos charlábamos en grupitos marcando el ritmo de la cumbia de fondo con los pies mientras esperábamos a la Hermana entre los destellos del proletariado villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados,

cintas de colores, ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes. (Cabezón Cámara, 2009: 51–52)

En una villa imaginaria (*La virgen cabeza*), en Fiorito (*Dame pelota*…, de Dalia Rosetti) o en la villa 21 (*La 21 Barracas*, de Víctor Ramos, y *Villa*, de Ezio Massa) la cumbia aparece como parte del paisaje villero.

La cumbia es un género musical que, inspirado en el ritmo homónimo originario de Colombia, se introdujo en Argentina cuando promediaba la década de 1940 y echó sus raíces en el interior del país. Tomó impulso en Santa Fe gracias a Feliciano Brunelli quien cambió el bandoneón tanguero por el acordeón característico del chamamé, fusionando así la música litoraleña con los ritmos tropicales. También se instaló con fuerza en la provincia de Córdoba, a partir de junio de 1943, con la formación del "Cuarteto Característico la Leo" dando inicio al estilo musical que conocemos actualmente como cuarteto.

Desde sus inicios, las distintas variantes de cumbia (norteña, litoraleña) y el cuarteto cordobés se identificaron fuertemente con los sectores humildes y fueron despreciados por las clases media y alta, de allí su limitada aceptación en Buenos Aires y otras ciudades importantes como Rosario o La Plata. No obstante, el éxodo rural y la migración desde el interior del país hacia la Capital Federal sentaron las bases para el inicio de su inserción en las grandes urbes.

Cabe destacar que, paralelamente, hubo una corriente musical que, durante los años sesenta, logró una adhesión importante entre los sectores medios y altos; pero a nuestro entender era diferente a la cumbia que escuchaban los sectores populares. En efecto, "Los Wawancó, uno de los principales representantes de lo que se conoció entonces como la "Movida tropical", era un grupo conformado por jóvenes provenientes de Chile, Colombia, Costa Rica y Perú que estaban realizando sus estudios universitarios en la ciudad de La Plata. Estos jóvenes hacían presentaciones en clubes bailables de Buenos Aires donde ejecutaban ritmos caribeños variados, entre ellos la cumbia, para un público de clase media o alta (Alabarces y Silba, 2014: 56). Esta corriente del movimiento que, proveniente del interior del país, se apoyaba con mayor firmeza en la cumbia que nace de la fusión con los ritmos norteños y litoraleños; que es el estilo que circulaba mayoritariamente entre los sectores populares y no en los estratos medios de la población.

En la década del setenta se instalaron las primeras bailantas en el gran Buenos Aires, locales bailables improvisados en grandes galpones sin más instalación que un escenario, guirnaldas de papel y luces de colores. La cumbia fue entrando, de ese modo, en el espectro musical de la capital argentina: durante los ochenta tuvo su primera emisión radial ("Fantástico", en radio Splendid) y se inauguró la primera bailanta en la Capital Federal ("Fantástico bailable"). La progresión de la movida tropical logró un ritmo tal que a principios de los años noventa músicos como Ricky Maravilla llegaron a montar su concierto en escenarios selectos como los de la ciudad balnearia de Punta del Este, donde veranea la *fine fleur* del *establishment* argentino. Desde entonces el género alcanzó un nivel tal de masividad que sus canciones trascendieron los límites de la clase social que conformaba su nicho de mercado.

Se concretó así, a finales de los noventa, la incursión de la cumbia dentro del gusto musical de los jóvenes de clase media urbana; un público que era mayoritariamente adepto al rock nacional (argentino) y anglosajón desde los años 1970[122].

El rock había sido, en efecto, la música de la juventud de extracción urbana, durante los años 1970 y 80 (Vila, 1985: 88). Se trataba de un género que vehiculizaba la emancipación de los jóvenes respecto de una cultura dominada por los valores sociales de los adultos mayores; representaba la subversión de los hijos respecto de sus padres, amantes del tango. La informalidad del cabello largo en los varones y los pantalones vaqueros en todos los jóvenes significaban el rechazo de las normas impuestas por los mayores, normas como la formalidad de llevar el pelo corto o engominado y de vestir ropa de ciudad (camisa, pantalón planchado con la línea marcada delante y detrás todo el largo de las piernas y zapatos). Contrariamente a lo que afirma la opinión pública, el rock es una música que no es exclusiva del mundo inglés o estadounidense: en primer lugar, su génesis se sitúa en la música que tocaban las poblaciones afroamericanas estadounidenses en la época de la esclavitud y, en segundo lugar, el género popularizado desde los años

[122] Desde finales de la década de 1960 los jóvenes de clase media urbana se alejan progresivamente del tango, la música ciudadana por excelencia hasta entonces.

1950 en los países anglosajones fue apropiado por los jóvenes en distintos puntos del planeta. Fue de este modo que el *rock and roll* llegó a la Argentina, en un principio como un acto de mímesis del estilo que el género había adquirido en Inglaterra y Estados Unidos pero a los pocos años surgió una corriente de rockeros argentinos que buscó imprimirle rasgos propios del medio nacional, tanto a nivel vocal como instrumental: "No sólo había que cantar en castellano sino que había que tocar en castellano, en argentino. Había que hacer una música que nos representara. […] El rock se había convertido en el folklore de los jóvenes del mundo, no solamente en Inglaterra y en los Estados Unidos" (Santaolalla, 2010: 20'10"-20'54")[123]. De este modo, los jóvenes músicos argentinos que adoptaron el género lo hicieron con letras en castellano y, en algunos casos, con sónidos autóctonos al introducir instrumentos como el charango. Esta fue, tal vez, la principal característica del rock en Argentina y que tanta adhesión produjo en los sectores medios desde principios de la década de 1970.

El tango, por su parte, tuvo sus orígenes en ambas márgenes del Río de la Plata. En Buenos Aires, en particular, el tango surgió en los bajos fondos de las "casas malas"; casas que los hombres usaban como lugares de reunión, "para jugar a la baraja, para tomar un vaso de cerveza, para encontrarse con amigos" (Borges, 2016: 33-34). Además, el tango se bailaba entre varones "en lugares que, si no eran exactamente casas malas, eran como el vestíbulo, digamos, de esas casas. Y esos lugares famosos fueron la confitería de Hansen, "El Tambito", "El Velódromo", y dos casas donde concurrían compadritos y niños bien" (*ibid*.: 39). En algunas de estas casas había incluso "mujeres de la vida" (*ibid*.). El tango, entonces, era una música que se escuchaba en lugares cerrados, privados, comparables quizás a las *maisons closes* en Francia, puesto que lo que allí se hacía era rechazado por la moral pública. Este es, tal vez, el argumento más sólido con el que se sostiene que el tango era, en un principio, mal visto y rechazado por el conjunto de la sociedad porteña, tanto por las clases acomodadas como por las más humildes; más aún si a la información aportada por Borges en sus cuatro conferencias le ponemos valores

[123] "Encuentro en el estudio / Gustavo Santaolalla". Programa de televisión conducido por Lalo Mir. Primera emisión de la segunda temporada, canal *Encuentro*, 2010. 54 min. http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8010/1240

cifrados: a finales del siglo diecinueve funcionaban en Buenos Aires unos seis mil prostíbulos (Varela, 2005: 11).

El género fue llevado a Francia posiblemente, según Borges, por los boxeadores argentinos que eran invitados a combatir en París. Allí comenzó el proceso de aceptación del tango: "cuando el baile fue aprobado y adecentado en París, entonces, el barrio Norte, digamos, lo impuso a la ciudad de Buenos Aires" (Borges, *op. cit.*: 41). En Europa el tango obtuvo los títulos necesarios para que la sociedad porteña lo aceptara y lo reconociese como propio.

Notamos, entonces, que tanto el tango como el rock fueron resistidos en un principio no tanto por su supuesto origen marginal –que en verdad no era tal– sino por la afrenta que cada uno a su manera hacía a los valores morales y a las normas de vestimenta. Ambos fueron finalmente reconocidos después de haber pasado por un proceso de aceptación que se inició en Europa y los Estados Unidos: el tango tuvo en París el éxito que se le negaba en Buenos Aires, sólo después de esa experiencia la sociedad de las grandes ciudades rioplatenses empezó a escucharlo y bailarlo; el rock, por su parte, era resistido tanto en Argentina como en los países anglosajones, su aceptación en el país del sur empezó una vez que tanto el género musical como toda una estética alrededor suyo (vestimenta, sobre todo) se impuso en las sociedades nórdicas y entró en el mercado local.

La cumbia experimentó un proceso similar al del tango y el rock aunque con matices diferentes: fue resistida por los sectores hegemónicos de la sociedad hasta que los jóvenes la adoptaron como una música propia. Pese a transmitir principios sociales opuestos a los de la clase media alcanzó bastante éxito entre los jóvenes de todos los estratos de la sociedad. Una diferencia que singulariza el fenómeno de masividad de la cumbia radica en el origen del género y su provenencia cuando llegó a Buenos Aires: mientras el tango y el rock son géneros que fueron introducidos desde los países "centrales" (esto se puede matizar por el papel que desempeñaron en su creación las comunidades africanas de América), la cumbia por el contrario tuvo su origen y desarrollo en toda América Latina. El otro fenómeno que distingue a la cumbia de los otros géneros citados es la escisión que permitió el nacimiento de un subgénero que rompió con los códigos a los que la cumbia se había plegado para

ser aceptada por las clases hegemónicas. Nos referimos a la "cumbia villera". Esta nueva corriente musical dentro del género había sellado de manera definitiva, en la segunda mitad de los años 1990, la relación entre la cumbia y la villa miseria (Eloísa Martín [124], 2008: 2). El género, según Pablo Semán [125], ha sido estudiado abundantemente dentro de una dinámica que se inició durante los años ochenta cuando la sociología comenzó a manifestar interés por el fenómeno del rock y por otros géneros musicales.

La ruptura llevada a cabo por la cumbia villera no produjo, sin embargo, un deterioro en la adhesión de los sectores medios a este tipo de música. La singularidad de este proceso nos condujo a plantearnos algunos interrogantes sobre su relación con el fenómeno que a mayor escala se estaba desarrollando a principios del nuevo siglo. ¿Es posible interpretar este fenómeno como un avance de la cultura popular, vinculada con valores autóctonos, que entra en discusión con la cultura occidental afín a los principios europeos? ¿Se trata acaso de un proceso que favorece la transculturación (en el sentido elaborado por Angel Rama) o la heterogeneidad cultural (Cornejo Polar) en el seno de nuestra sociedad? A juicio de Pablo Alabarces ésta sería una lectura equivocada del cambio cultural en el que se inscribe la cumbia villera.

Durante los años 1990, según Alabarces, asistimos al inicio de un proceso de plebeyización de la cultura. Las principales figuras de la cumbia comienzan a frecuentar los *sets* de televisión y las discotecas de moda de la clase media alta hasta que "la producción en serie de conjuntos tropicales finalmente saturó el mercado, y los productores debieron apelar a la creación de nuevas alternativas" (Alabarces y Silba, *op. cit.*: 62–64). La década del noventa y el liberalismo que la caracterizó llegaron a su fin y el nuevo milenio arribó con una de las mayores crisis que sufrió el país. En medio de un contexto social de desconfianza en las instituciones y la creencia del fracaso de un modelo de sociedad, el universo musical despejó un espacio para el desarrollo de un estilo de cumbia contestataria.

---

[124] Este artículo de Eloísa Martín fue incluido en el libro *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. (Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación UNLP, 2011) que coordinaron Pablo Semán y Pablo Vila.

[125] Entrevista a Pablo Semán en ocasión de la publicación del libro *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-197149-2012-06-25.html

Así como el rock trasladó a las letras de sus canciones las reivindicaciones sociales que el pueblo comenzaba a reclamar durante los últimos meses de la última dictadura cívico–militar[126], el movimiento tropical acuñó en el mismo sentido un subgénero de la cumbia que introduce "influencias del *rap* y el *hip-hop*[127]" y letras vinculadas a la problemática de la juventud marginada: "historias de delitos menores, consumo y tráfico de drogas, y relaciones conflictivas con la institución policial" (*Ibid*.: 65). A diferencia de los jóvenes españoles y franceses hijos de magrebíes que toman el *hip-hop* integralmente, tanto musicalmente como en su estética de imagen, los jóvenes villeros sólo se sirven de esta última. El ritmo bailable sigue existiendo, pero los trajes multicolores que antes uniformaban a los miembros de las bandas tropicales fueron reemplazados por una indumentaria deportiva de talle grande, gorras de béisbol y zapatillas deportivas de marcas caras. Del mismo modo, las letras románticas o picarescas desaparecieron para dar lugar a otras, claramente contestatarias, que dan cuenta de la experiencia cotidiana del joven de la villa a través de un lenguaje impregnado de términos propios del *argot* carcelario y futbolero. No obstante, Alabarces sostiene que esta aparente conquista de lo popular no hace más que confirmar su subalternidad respecto de las clases media y alta.

> Las profundas diferencias que en la vida real separaban (y enfrentaban) irremediablemente a estos actores, no se resolvían porque todos pudieran bailar al ritmo de "Qué tendrá el petiso" —las más famosas canciones de Ricky Maravilla—; esas jerarquías persistían, y la posición subalterna de públicos bailanteros y artistas tropicales (posiblemente en muy diversas medidas) no se resolvía ni permitía que se acercaran en la estructura social; más bien insistía, cruelmente, en marcar las diferencias de clase. (*Ibid*.: 64)

De esta manera, Alabarces asigna al proceso de plebeyización de la sociedad un carácter regresivo que contradice nuestra hipótesis. Nosotros, al contrario, pensamos que las transformaciones sociales y culturales que tuvieron lugar durante

[126] En 1982, durante la guerra de Malvinas, el gobierno militar prohibió la difusión de música en inglés generando, en consecuencia, un espacio mayor a la producción nacional. Finalizado el conflicto bélico y la derrota consumada, el rock y los artistas populares que habían sido censurados hasta entonces comenzaron a sonar en las radios con mayor asiduidad.

[127] Ambos géneros de origen afroamericano representan, en Estados Unidos y algunos países de Europa como Francia y el Reino Unido, a la música de la juventud socialmente excluida.

los últimos veinte años han aportado a la sociedad no sólo una mayor visibilidad de los sectores hasta entonces excluidos sino también una madurez conseguida a través de una reflexión profunda sobre la identidad nacional y una conciencia de clase que llevó a una parte de la clase media desclasada a tener una mayor empatía con los sectores humildes. Se trata de una idea desarrollada por Maristella Svampa en su estudio sobre la acción política por fuera de la práctica de los partidos tradicionales.

> Históricamente en América Latina el carácter plebeyo aparece como un rasgo asociado a la irrupción de las clases populares en el espacio público y, más aún, de modo general, a las formas de participación de lo popular. Sin embargo, ¿cómo entender o definir lo plebeyo sin caer en ambigüedades ni opacar la riqueza de sus diferentes sentidos (culturales, políticos, simbólicos)? En términos político–culturales lo plebeyo alude a un proceso de auto–afirmación, que implica, por un lado, una reivindicación de lo popular, en cuanto ser negado y excluido; por otro, una impugnación, de carácter iconoclasta y antielitista, en relación con la cultura dominante. Asimismo, cuando hablamos específicamente de la irrupción pública de lo plebeyo, estamos ligando esta dimensión cultural y simbólica a fuertes procesos de cambio social. (Svampa, 2010: 29)

La "irrupción pública de lo plebeyo", en el sentido que señala Svampa, es la misma que observamos nosotros en los distintos campos de la cultura que aquí intentamos estudiar. Una conquista, de parte de los sectores populares, de espacios de la sociedad que hasta entonces habían sido apropiados por las clases media y alta. Se trata, sin lugar a dudas, de una irrupción de lo popular que, creemos, difiere del sentido de plebeyización concebido por Alabarces, una concepción demasiado atada a la interpretación materialista de un proceso inmerso en una época donde la cotidianeidad de los ciudadanos se ve sujeta a cada vez más elementos inmateriales.

Sin embargo, hemos observado que el concepto de plebeyización fue utilizado por otros autores asignándole, incluso, otra noción. Así, a la idea de avance y reafirmación de la cultura popular de Svampa y la de afirmación de las diferencia de clase y reafirmación de la marginalidad de Alabarces se suma la interpretación de Fredrik Jameson expresada en su artículo sobre la política de la utopía:

> El aburrimiento o aridez que se le ha atribuido al texto utópico, empezando por el de [Tomás] Moro, no constituye, pues, ni un inconveniente literario ni una objeción seria, sino un punto fuerte

> absolutamente central del proceso utópico en general. Refuerza lo que hoy en día se llama en ocasiones democratización o igualitarismo, pero que yo prefiero llamar plebeyización: nuestra desubjetivación en el proceso político utópico, la pérdida de privilegios psíquicos y de propiedad privada espiritual, la reducción de todos nosotros a esa laguna o carencia que nos constituye a todos como sujetos, pero que gastamos gran cantidad de energía en intentar ocultar a nuestros propios ojos. (Jameson, 2004: 41)

Esta contradicción en la concepción de la "plebeyización" y, sobre todo, la carga peyorativa del término nos lleva a desestimar su uso en este trabajo y, en su lugar, utilizar otros como la noción de "popular" que son igualmente complejos pero al menos su peso semántico tiene más matices.

Incluso, para desechar completamente la idea de plebeyización, si nos remitimos al plebeyo romano como opuesto el patricio unido por linaje a los fundadores de Roma, el concepto sería inaplicable tanto en el sentido dado por Alabarces como en el atribuido por Svampa puesto que en ambos casos consideran la plebe en el sentido moderno (sólo toman en cuenta a los excluidos económicos) mientras que en el sentido romano la plebe estaba compuesta por los que no tienen lazo familiar con los fundadores de la república, es decir, buena parte de la población, sin distinción de clases sociales –distinguidas, éstas últimas, en términos económicos–, no tenía linaje noble.

Esta discusión conceptual sostiene uno de los ejes de nuestro trabajo por lo que trataremos de argumentar en profundidad su planteamiento en la tercera parte del último capítulo donde abordaremos la cuestión de la influencia de los paradigmas europeos en un continente cuyo pueblo nativo tenía y sigue teniendo una visión propia del mundo, diferente de la occidental.

Estudios de caso

A fin de ejemplificar lo expuesto anteriormente en referencia a las villas y sus habitantes, vamos a analizar dos de las obras citadas como representativas de esta temática; una novela (*Oscura monótona sangre*) y una película (*Villa*).

***Villa*: fuera de todo**

> *Es mejor no entrar solo. Y de noche… ¡Ni loco!*
>
> Hugo Ratier, *Villeros y villas miseria*.

El Mundial de fútbol Corea–Japón 2002 está a punto de comenzar. Argentina y Francia –el último campeón– son los grandes candidatos para ganar la competencia. En Buenos Aires, tres amigos –Cuzco (Jonathan Rodríguez), Freddy (Julio Zarza) y Lupín (Fernando Roa)– harán todo lo posible para ver los partidos de su selección nacional.

La película de Ezio Massa empieza con un plano de los tres amigos mirando la transmisión televisiva de la ceremonia de apertura de la Copa del Mundo a través de la vidriera de un bar, desde afuera. El realizador logra así una muy buena representación de la exclusión. Tres tipos de tomas se van sucediendo: un plano general del frente del local donde se ve a los tres de espalda mirando hacia adentro del local, un primer plano del televisor y un primer plano de los tres, de frente, tomado desde dentro. La sucesión de estos tres planos es interrumpida, con frecuencia, por tomas en primer plano de los clientes del bar, de los chorizos en la parrilla, de la pizarra con la lista de minutas. La voz del relator de la ceremonia inaugural que suena en el televisor acompaña todo el tiempo las imágenes de esta secuencia; mientras comenta el evento, en un pasaje dice: “Los que organizaron este evento saben que el fútbol es el más eficiente medio de comunicación entre los niños” (00.02.49). De esto no parece enterarse el camarero del bar puesto que cuando se da cuenta de la presencia de los chicos les hace señas para que se retiren y despejen la vidriera.

La exclusión se consuma, así, completamente. Si antes era velada (aunque nadie les impedía entrar en el bar ellos se quedaban afuera porque sabían que adentro tendrían que consumir para tener el derecho de permanecer allí), ahora es concreta: el mozo los expulsa. Pero al echarlos no sólo les está impidiendo ver la televisión sino que también les está coartando el derecho a permanecer en la vía pública. El encargado del bar habría estado en todo su derecho en impedir ver la

televisión instalada en su local si, por ejemplo, hubiese instalado una cortina en la vidriera. Lo que hizo, en cambio, fue excederse en su derecho atentando contra el de los jóvenes que estaban, con derecho, en la vereda.

Este espacio vedado, arbitraria e ilegalmente, es uno más de la larga lista que proporciona una sociedad donde la propiedad privada prevalece por sobre los intereses colectivos. En la película observamos varios ejemplos: Freddy mira impotente una leyenda pintada contra un muro que dice "no pasar" (00.08'.24"), luego es maltratado y echado de un espacio público dentro de la villa: "Rajá de acá", le dice El Bocha, el intermediario de un traficante de armas de quien depende Freddy para conseguir un revólver y salir a "trabajar" (00.16'.54"); "Cuzco", sentado en el umbral de la puerta de un supermercado, es expulsado por el empleado de seguridad del local: "Por qué me voy a ir" –se defiende–, "si no molesto a nadie". "Dale, nene, no me la hagás difícil, te podés ir por favor" –insiste el vigilante–. "¡Dale! ¡Qué sos, sordo loco!" –lo increpa, ahora, el agente– "¡Tomatelás, gato!" (00.20'.59").

Freddy representa, en la película, al excluido desengañado. Es protagonista de varias situaciones donde su aspecto y su condición de villero desencadenan la estigmatización social. Ya hemos señalado la expulsión de la que fue objeto en el frente del bar, violenta desde una perspectiva psicológica; otras situaciones pretenden ser, sin embargo, más sutiles: la víspera del debut de la selección argentina (juega a las 5 de la mañana del día siguiente) nos muestra a los tres chicos desesperados por conseguir un aparato donde ver el partido. Cuzco lleva el televisor de su madre hasta el vagón de tren que usan como refugio; pero no engancha la señal de televisión. Ante la imposibilidad de lograr su objetivo sin depender de un tercero Freddy deambula por la villa, abatido. Por la mañana, alrededor de la pequeña cancha de fútbol situada frente a la parroquia San Blas, se concentra buena parte de los habitantes del lugar; allí aparece Freddy bebiendo vino directamente del pico de la caja. El cura, al verlo en el borde del terreno, sentado en las gradas, se le acerca y se sienta a su lado. "Se viene el mundial, che" – le dice, interpelándolo –. "En la parroquia estamos viendo de comprar una tele, a ver si lo podemos ver todos juntos ahí" (00.13'58"). Vemos, de esta manera, cómo el párroco intenta aprovechar el deseo del joven de ver el partido para cooptar su interés y

atraerlo hacia la iglesia. El objetivo, en principio, piadoso se vuelve perverso por el método empleado.

"Cuzco", por su parte, es más chico que Freddy y Lupín. Representa a la primera generación de argentinos descendientes de inmigrantes originarios de otro país latinoamericano (de Perú, en este caso particular). Cuzco recibe de sus padres el nombre que refiere a la antigua capital del imperio Inca. Esta particularidad genera algunos comentarios burlones de parte de Lupín: "¿Sabés por qué nos rajaron de allá?" –comenta Lupín en tono interrogativo mientras regresan a la villa tras el frustrado intento de ver la inauguración del mundial–. "No porque seamos de la 21, sino porque vinimos con un peruano", concluye. Cuzco se ofende y cree necesario aclarar: "Mi viejo es peruano; yo, soy bien argentino" (00.04'.41")

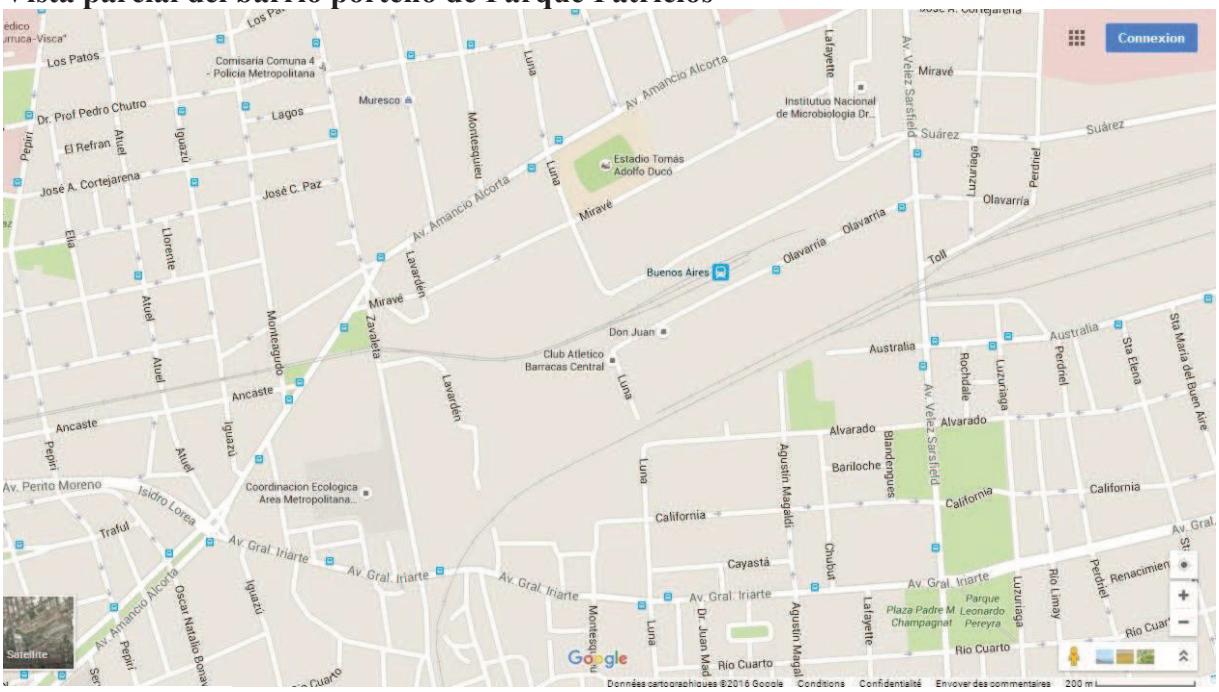
Aunque el comentario de Lupín haya sido hecho con sorna Cuzco experimenta un rechazo y la necesidad de justificar permanentemente su identidad argentina para ser aceptado por parte sus amigos. Sin embargo, es evidente que es una chanza propia de los amigos y que, en definitiva, él mismo tiene la oportunidad de tomarse revancha; así sucede cuando pocos metros antes de llegar a la casa de Lupín descubren que la madre está con un hombre y que, en consecuencia, Lupín va a tener que ir a dormir a otro lado. Camino al vagón donde vive Freddy, Lupín pregunta:

- Che, Cuzquito ¿No te sobra una frazada?
- Sí, pero no te va a servir
- ¿Cómo que no me va a servir?
- ¡No, porque es de Perú! (00.05'.50")

Freddy y Cuzco, a través del recurso de la voz en *off*, hacen una descripción a dos voces de la delimitación de la villa; hacia afuera, enumerando edificios, infraestructuras urbanas y calles que la bordean; hacia adentro, distinguiendo los distintos actores sociales del conglomerado barrial.

> La villa comienza en los cruces de las calles Iriarte y Luna. Avanza y se divide en Tierra Amarilla, Zavaleta, El Fondo, Alvarado, Las Tres Rosas y las vías, la estación Buenos Aires y, enfrente, la cancha de Huracán. En la periferia todos sabemos que están los narcos, los fisuras y los transas; a la vuelta, la parroquia, y termina de rodearla La Cascotera. Adentro se encuentra el barrio: la villa. (00.27'.33")

Vista parcial del barrio porteño de Parque Patricios



Fuente: google maps.

A la segregación urbana que sufren los villeros hay que agregarle la estigmatización que sufren al ser señalados como fuente de inseguridad. La película que estamos analizando lo refleja sin pudor en la secuencia en que Cuzco ayuda a una anciana a llevar sus bolsas de compras hasta la casa. Cuzco le dice que es del barrio; pero, más tarde, la empleada doméstica de la anciana intenta ponerla en guardia: "¿Usted lo conoce? Ese chico no es del barrio, eso es la villa, señora" –y agrega– "Tenga cuidado ¿sí?". Ser de la villa implicaría, desde el punto de vista de la empleada, tener una tendencia hacia la delincuencia; como mínimo al hurto. (00.27'.16")

En efecto, según la teoría del estigma, la apariencia de un individuo y el medio social en el que se mueve nos sugieren una categoría de persona y una serie de atributos que le son propios, esto nos brinda una idea de su identidad social. Cuando un atributo genera repulsión de parte de otro individuo o grupo, el mismo se convierte en un estigma e impide apreciar al estigmatizado en su integralidad como individuo; se lo verá únicamente de manera parcial (Goffman, 2006: 12).

El caso de Cuzco, desde la perspectiva de la anciana que sale de hacer las compras, podemos enmarcarlo en la categoría de chico humilde o chico de la calle (permaneció un rato largo sentado en la puerta del local sin ningún adulto que lo acompañase) y asignarle los atributos de la inocencia de la infancia, como la gentileza (ayuda a la señora a recoger los productos que se le habían caído al chocar con él y le lleva la bolsa hasta la casa). La anciana tiene una apreciación bastante amplia de la identidad social virtual de Cuzco, al punto de acercarse bastante a su identidad social real. La empleada doméstica, por el contrario, tiene una visión sesgada de la identidad virtual del niño: sólo distingue que es un chico de la villa y transforma este atributo en una marca negativa, en un estigma; así, la identidad social virtual que le atribuye dista mucho de la identidad social real de Cuzco.

Recordemos que la identidad virtual de un individuo estará compuesta por la caracterización que de él se hacen –de acuerdo a sus atributos visibles– las personas que lo observan, mientras que la identidad real estará conformada por la suma de la categoría y el conjunto de atributos propios al individuo. El estigma se pone de manifiesto, entonces, cuando "se constituye una discrepancia especial entre la identidad social virtual y la real. […] El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador" (*Ibid*.: 12–13), omitiendo los otros atributos entre los cuales pueden hallarse varios de carácter virtuoso.

La violencia es otro aspecto que pone de relieve el filme. La misma aparece en la mayoría de las relaciones que se van estableciendo entre los distintos personajes. Freddy, por caso, es humillado permanentemente por El Bocha, quien ejerce una violencia verbal tendiente a someter a Freddy bajo su autoridad. El traficante pocas veces interpela a Freddy por su nombre, la mayoría de las veces lo hace con apelativos insultantes: "pendejo", "gato". El momento de mayor tensión se manifiesta cuando Freddy es presentado al Gordo, el traficante mayor del barrio, con el fin de conseguir un arma para salir a robar. El Gordo lo humilla aún más que Bocha, le insinúa varias veces que no sólo tiene aspecto de blando para ese tipo de trabajo sino que además parece un homosexual: "putito", le dice repetidas veces. (00.28'.40"–00.35'.20")

Veremos, más adelante, en el subcapítulo destinado al análisis de la representación del mundo *queer*, cómo la homosexualidad masculina y el amaneramiento son vistos como inseparables de la falta de coraje. Este elemento aparece en la secuencia donde se encuentran El Bocha, Freddy y El Gordo para establecer claramente el nivel que ocupa cada uno en la escala jerárquica de los delincuentes. Es una jerarquía inspirada de la que se impone en el mundo carcelario. Así como El Bocha somete a Freddy, El Gordo hace lo mismo con El Bocha; la diferencia es que en las circunstancias de la presentación de Freddy, él es sometido a una suerte de rito iniciático donde se le van mostrando las reglas de juego propias del medio en el que quiere desenvolverse a la vez de poner a prueba los límites de su tolerancia al sometimiento jerárquico. Se trata de una presión moral y de una coacción psicológica que, bajo la influencia del conocimiento social de cómo se desarrollan este tipo de situaciones en el submundo carcelario (someterse al deseo del líder de los presos para no correr el riesgo de sufrir aún más vejaciones), no tiene necesidad de recurrir al acto (el acceso carnal) para limitar la autonomía del otro y demarcarle los límites deseados por el que ostenta el poder (Segato, 2003: 109–110).

Freddy se va del lugar sin haber manifestado la mínima contrariedad, pero descarga la violencia absorbida cuando se encuentra con sus amigos. Allí, estalla la furia contenida, maltrata verbalmente a Lupín y a Cuzco y, en lo más alto de la tensión, saca el arma obtenida poco antes (la consiguió, paradójicamente, por saber guardar la calma y controlar los impulsos violentos) y dispara contra el televisor que penosamente había conseguido Cuzco (00.37’.30”).

El abuso sexual que no se llega a concretar contra Freddy, se lleva a cabo cuando, justamente, Freddy fuerza a Pato –su ocasional pareja– a tener sexo, aunque ella ha dicho claramente que no (00.24’.30”). Consumado el acto, ella se marcha insultando a Freddy por su ofensa. Él ensaya defenderse diciéndole: “si a vos te gusta”. Es probable que Freddy esté en lo cierto (que a ella le guste estar con él), pero en ese momento ella no quería o no podía tener relaciones con él. Según la ley nacional Nº 25087 de delitos contra la integridad sexual, se puede decir que hubo entonces un abuso sexual, enmarcado dentro de una violación a la libertad del otro de elegir cómo relacionarse sexualmente.

Esta nueva mirada que echa la película sobre las relaciones sexuales donde la actitud erótica machista no deja lugar a la expresión del otro sujeto ya se había manifestado políticamente con la modificación, en 1999, de la ley de delitos sexuales del Código Penal Argentino. Según el doctor Juan Carlos Romi[128] "la nueva ley le brinda tutela a la 'integridad sexual' y se caracteriza por el derecho de las personas a tener capacidad para expresarse válidamente, a tener un libre y consciente trato sexual o a no tenerlo contra su voluntad"[129]. Observamos, entonces, que el filme denuncia aquel tipo de relación machista y lo condena a través de la reacción manifestada por Pato. En efecto, Freddy, quien encontraba su actitud totalmente natural, es mostrado como un abusador violento en una sociedad que justamente quiere desinstalar esa forma de relacionarse naturalizada socialmente después de siglos de haberse practicado. La película refleja, así, la reprobación de una práctica condenada tanto social como jurídicamente.

En el filme de Ezio Massa observamos, entonces, que Freddy canaliza su desalienización a través de un resentimiento destructivo que lo llevará, incluso, a la autodestrucción. El primer signo es la violencia sexual contra su amiga Pato. Después, su actitud hacia los otros va siendo cada vez más dura como cuando a su regreso de la humillante entrevista con El Gordo descarga la violencia contenida contra sus amigos más cercanos: "Viste lo que conseguiste" –lo interpela Lupín cuando Cuzco se enoja con Freddy– "¿Qué te pasa Freddy? Cuzquito y yo somos tus únicos dos amigos, loco. Y así, te vas a quedar solo" (00.38'.00").

El desenlace de la película nos muestra a los tres amigos, cada uno por su lado, procurando asegurarse un lugar frente a un televisor durante la transmisión del partido de fútbol entre Argentina y Nigeria. La estrategia elegida por cada uno de ellos da cuenta del grado de riesgo que son capaces de enfrentar; observamos una

[128] Profesor de Psiquiatría en la Facultad de Medicina de la UBA. Fundador y Presidente honorario de la Asociación Argentina de Sexología. Médico Forense de la Justicia Nacional.

[129] Vease: "Ley 25087/99. Modificación de los delitos sexuales", publicado en el sitio web de la Sociedad Argentina de Salud Integral del Adolescente. http://www.sasia.org.ar/sites/www.sasia.org.ar/files/Ley%2025087%20Modificaci%C3%B3n%20de%20los%20delitos%20sexuales.pdf

actitud temeraria en Freddy, una actitud de amenaza calculada en Cuzco, y un comportamiento discreto rayano, luego, con la travesura en Lupín (00.47'.00").

Para alcanzar su objetivo, Freddy asalta a un transeúnte para robarle el traje que llevaba puesto. Una vez vestido con ropas capaces de borrarle el estigma de la villa siente que nadie podrá negarle la entrada en un sitio público. Así, entra en el bar de cuya vereda habían sido expulsados al principio de la película y se sienta a una mesa para comer y ver cómodamente la televisión. Su actitud es temeraria no sólo porque se muestra a la vista de todo el mundo vestido con un traje que ha robado en un lugar cercano sino porque además maltrata verbalmente al camarero (le hace los pedidos en forma imperativa sin matizarlos con algún recurso de cortesía). Su actitud excesivamente vulgar se destaca entre la concurrencia. En ese contexto, cuando unos agentes de la policía entran en el bar, Freddy se siente interpelado y él mismo comienza un tiroteo que, a la postre, le será fatal.

Cuzco, por su parte, actúa de forma igualmente violenta. A pocos instantes de iniciarse el partido consigue entrar, bajo un engaño, en la casa de la señora a la que había ayudado a la salida del supermercado; sin embargo, cuando el engaño está a punto de ser descubierto Cuzco saca una navaja y amenaza a la señora y su nieta: "Quédense quietas que no quiero lastimarlas", les advierte. Se sientan los tres en un sofá, frente al televisor. A medida que transcurre el partido la tensión va bajando. La dueña de casa observa cómo Cuzco mira concentrado hacia la pantalla. Quizás la corta edad de Cuzco hace que la víctima se apiade y trate de comprender las razones que lo impulsan a ponerse en ese tipo de situaciones. En un momento, abuela y nieta se levantan y prepararle algo de comer; Cuzco agradece el gesto con sinceridad.

Lupín es, en definitiva, el único que puede disfrutar plenamente del partido. También tiene que llevar adelante una maniobra delictiva, pero en su empresa no pone en riesgo la integridad física de ninguna persona, ni siquiera tiene que engañar a nadie. Logra escabullirse adentro de un negocio de electrodomésticos a través de una puerta que por el descuido de un empleado había quedado abierta. Así, lo único que tiene que hacer es sentarse frente a uno de los numerosos televisores en venta dentro del local.

La película de Ezio Massa revela los tres caminos posibles que un villero (estigmatizado) puede tomar para lograr sus objetivos, a sabiendas de que nunca los conseguirá por los cauces abiertos de los que goza la mayoría de los individuos insertos plenamente en la sociedad. El cineasta nos da a entender que la violencia (Freddy), el engaño (Cuzco) y la correría (Lupín) son los únicos medios posibles con los que los excluidos de la sociedad pueden acceder a los bienes materiales. Un individuo incluido en el sistema utilizaría el dinero para alcanzar esos fines; los villeros, sin embargo, para procurarse el ingreso del dinero sólo tienen acceso a trabajos muy mal remunerados o enmarcados dentro del circuito informal (en negro), cuando no es un trabajo rayano con la ilegalidad como la venta de drogas. Como conseguir dinero les resulta muy difícil, entonces tienen que buscar algún otro elemento u objeto mediador para conseguir los bienes materiales que en un medio mercantil se obtienen con papel moneda. En el caso de esta película, para conseguir ver un partido de fútbol en la televisión tienen que recurrir a la violencia (para obtener la apariencia y el dinero que les permita ser admitidos en un local gastronómico), al engaño (para que les franqueen el ingreso a una casa), o a la invasión como un polizón (para poder entrar en un local comercial cerrado).

***Oscura monótona sangre*: Edén o infierno**

> *Te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto como restos de un puchero arrojados en la calle.*
>
> Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*

Esta es la tercera novela de Sergio Olguín; pero si tenemos en cuenta los libros de cuentos y relatos juveniles e infantiles, se trata de la séptima publicación de un escrito suyo. En efecto, cuando salió *Oscura monótona sangre*, Olguín llevaba más de una década trabajando en los círculos literarios y había sido un actor

destacado durante los años noventa sobre todo en su rol de editor de la revista cultural *Con V de Vian*. Con todo, en el cambio de milenio Olguín era aún joven.

El título que aquí vamos a analizar pone el foco en un aspecto de la realidad de la villa y su relación con el resto de la ciudadanía que nos interesa particularmente. Camino de su fábrica, Julio Andrada –el protagonista–, pasa todos los días con su automóvil frente a una villa miseria. Lo hace a la ida, de día, porque a la vuelta, cuando el sol ya se ha puesto, prefiere tomar otro camino más seguro. Esto último lo hace por precaución, no por temor o pánico como el que puede tener gente como Miguens, su contador, por quien los jueves, cuando lo recoge para llevarlo hasta la fábrica, toma un desvío por él recomendado. La primera vez que fueron juntos desde el centro de Buenos Aires hasta Lanús (una localidad lindante a la capital argentina) Miguens le preguntó:

— ¿Por dónde vas a ir?
— Derecho hasta la cancha de Huracán. Y Alcorta hasta el puente.
— No, ni se te ocurra. En la villa te roban o te pegan un tiro. Agarrá Chiclana hasta Boedo, que por ahí se va rápido. (Olguín, 2009: 2)

Andrada conoce estos riesgos pero éstos no alcanzan a paralizarlo. Aunque nunca entró en una villa, él sabe más o menos lo que allí pasa. Además de haber ladrones y criminales –como en cualquier otro lado– en la villa suele vivir, también, gente honesta; incluso, no es raro encontrar entre los villeros gente que alguna vez fue de clase media pero, por culpa de un mal designio de la vida, terminó siendo desclasada:

> Cuando se detenía en el semáforo de Iriarte, recordaba la historia de su tío, el hermano mayor de su padre. Vivía con su familia en Lavallol, donde se dedicaba a arreglar y a vender bicicletas usadas. Su hijo, el primo de Andrada, que entonces debía tener poco menos de veinte años, había caído preso. Lo habían detenido durante un asalto junto a otros dos tipos. Su tío hizo lo imposible para que no fuera a la cárcel. Lo tuvieron un mes en una comisaría, y en ese mes, el tío gastó la poca plata que tenía, vendió la casa, contrajo deudas. Su hijo fue liberado, pero esa familia había perdido lo poco que había tenido. Se tuvieron que mudar a una casilla de chapa y cartón por Lugano, en la Villa 15. Cada vez que Andrada pasaba por delante de una villa, pensaba: yo no voy a ser como mi tío. Su mayor terror era imaginar que un día perdería lo que poseía y debería mudarse a un lugar así". (*Ibid*.: 6)

En efecto, Andrada no le tiene miedo a la villa ni a sus habitantes; sí teme tener que vivir como ellos algún día ya que a pesar de ser el patrón de una fábrica

es un hombre de origen modesto que ascendió socialmente gracias a su visión simple pero certera de los negocios y a la fortuna de haberle caído en gracia al propietario anterior del local industrial. Conoce algo sobre las villas porque, en su niñez, vivía en un barrio obrero de Lanús desde donde se podía llegar a pie a un asentamiento de ese tipo. Es el mismo barrio donde se encuentra su fábrica, la misma donde trabajaba su padre. Incluso, desde que con su esposa y sus hijos se mudó a Barrio Norte siente con frecuencia, si no nostalgia de sus orígenes, cierta necesidad de experimentar en sus raros momentos de soledad los placeres simples de la vida de la clase trabajadora. Es por esto que este empresario hecho de abajo no siente una especial aversión por los barrios humildes; aunque, de cualquier manera, sí teme, sobre todo, ser desclasado.

Un día 30 de marzo se produce un quiebre en la vida del protagonista. Una cita médica dentro del horario de sus actividades laborales rompe su rutina. De regreso de la fábrica se detiene a almorzar en una fonda de camioneros. Solo, allí, escucha la conversación que mantienen tres choferes sentados a una mesa cercana a la suya; hablan de prostitutas jóvenes, de sus virtudes y de dónde encontrarlas: “si uno las quiere muy pero muy pendejas tiene que venir acá”, dijo uno de ellos. Hasta allí ha escuchado con ganas, pero sin mucha atención. Un dato, no obstante, le es revelador: “Que las pendejas muy pero muy pendejitas estaban en Amancio Alcorta e Iriarte” (*Ibid.*: 8).

Andrada se ha enterado, así, de que chicas muy jovencitas, menores de edad, suelen estar por la esquina que él cruza todas las mañanas, y que vienen del barrio Zavaleta, es decir de la Villa 21. Incluso ha podido oír el detalle de cómo suelen atraer la atención de los potenciales clientes:

> Salen a la avenida, pero no muy evidente, no están como las otras trolas mostrándote las tetas. Están más bien para el lado de Iriarte. Andan por ahí, como si estuvieran de paseo. Vestidas normal, alguna pollerita corta, pero todo tranquilo. ¿Y qué hacés, le tocás bocina? No, no es necesario. Te parás cerca de donde están y se te acercan. (*Ibid*.)

La información de que hay prostitutas por la zona que él transita cotidianamente le ha llamado la atención como lo puede hacer la gran cantidad de dinero que transporta un camión de caudales; sin embargo, el problema de la accesibilidad –a los placeres del sexo, en el primer caso, y a la riqueza material, en

el segundo– queda irresuelto. El dato que le dará el impulso para pasar al acto y que, por ello, transformará su existencia es el del comportamiento de las adolescentes prostitutas cuando están buscando clientes; en adelante Andrada sólo debe seguir las instrucciones del modo de empleo. Es muy interesante el acercamiento que nos propone Olguín hacia la cuestión del contacto entre una persona de clase media y otra de la villa.

En referencia al autor, nos ha llamado la atención que no haya sido incluido por Elsa Drucaroff en la lista de jóvenes escritores de la NNA (Nueva Narrativa Argentina) que estableció en su excelente ensayo *Los prisioneros de la torre*. Los criterios establecidos por Drucaroff para conformarla fueron: "escritoras y escritores que me interesan, o tienen al menos una obra que me interesa, y tienen al menos una publicación en papel (aunque sea un cuento en una antología) aparecida entre enero de 1990 y abril del año 2007". Estos requisitos Sergio Olguín los cumplía con creces: había publicado un libro de cuentos (*Las griegas*), dos antologías (*Los mejores cuentos argentinos* y *La selección argentina*) y dos novelas (*Lanús* y *Filo*); sin olvidar que fue uno de los fundadores de *Con V de Vian*, una revista fundamental del movimiento literario de la década del noventa que, a nuestro entender, fue un eslabón clave en el quiebre entre la generación de los escritores de la postdictadura y la de la NNA. Nos queda entonces la posibilidad de especular que su exclusión haya sido, justamente, en razón de que no era un escritor novel. En efecto, la autora del ensayo incluye a Olguín en una lista de veinte narradores que "en 2005 ya habían dado a conocer dos o más obras" (Drucaroff, 2011: 229). Pero luego nos damos cuenta de que la mayoría de estos narradores también figuran en la larga lista que a juicio de la crítica aglutinaría a los miembros de la NNA y que de los veinte aquellos tres quedaron afuera: Patricia Suárez, Gabriela Bejerman y Sergio Olguín. Tal vez haya sido sólo un olvido o un error en el manejo de una lista con tantos nombres, aunque los puntos de encuentro entre estos autores nos plantean algunos interrogantes: Patricia Suárez publicó su primer cuento (*El señor y la señora Schwarz*, 1994) en la revista *V de Vian*, y Gabriela Bejerman fue, como Olguín, fundadora y miembro de proyectos artísticos y culturales que buscaron desestabilizar el *statu quo* dominante, en su caso, como hemos indicado en las páginas anteriores, fundó y dirigió la revista *Nunca nunca quisiera irme* y participó de la galería *Belleza y*

Felicidad. Queda, también, la posibilidad de que Drukaroff no los haya incluido porque ninguno de sus trabajos le interesaba. Si así es, sólo podemos afirmar que no compartimos su juicio de valor.

A diferencia de otros relatos de la NNA, en los que se puede observar una tendencia –o, al menos, una apariencia– a la referencia autobiográfica, *Oscura monótona sangre* es narrada en tercera persona. Esto último hace que la historia pierda potencia si la comparamos con la fuerza que adquieren aquéllas que están redactadas en primera persona. A pesar de ello, el interés de esta novela, en lo que a nuestro objeto de estudio se refiere –a saber, la representación de la crisis y de los excluidos– radica en la puesta en evidencia de la representación de la villa que se hace un individuo de clase media que se crió en un medio obrero y que, una vez realizado un importante ascenso social, ve con temor la posibilidad de volver a su antigua condición modesta y con terror la sola insinuación de caer aún más abajo como aquel tío que se vio obligado a empeñar sus exiguos ahorros para evitar que su hijo terminase recluido en la cárcel.

La villa donde transcurre gran parte de la trama es la misma que sirve de escenario a la película *Villa*: la villa 21-24. Los personajes de esa barriada, sin embargo, no son en su mayoría varones sino mujeres jóvenes menores de 18 años. Tampoco son las protagonistas de la novela –como sí lo son los jóvenes del filme de Ezio Massa–, aunque desempeñan un rol clave en el desarrollo de la trama.

Del mismo modo que la película, el relato de Olguín también realiza una descripción de la villa tanto de sus características demográficas como de su distribución geográfica: “Donde comienza el bulevar, nace también la villa. La Villa 21, la villa de los paraguayos, donde se habla tanto guaraní como argentino. Una villa que creció empujada hacia el sur hasta juntarse con la otra villa, la 24, que culmina en el Riachuelo y mira hacia Lanús” (*Ibid.*: 5). La situación y descripción del entorno es importante, da cuenta de diversas características como el componente internacional de sus habitantes, la ubicación en los límites de la gran ciudad, la llegada permanente de nuevos vecinos y la consecuente construcción de su vivienda.

En adelante sabemos dónde se va a mover el protagonista y el motivo que allí lo atrae. Observamos, entonces, que la curiosidad lleva a Andrada, un miércoles por la noche, a buscar el placer prohibido del que tanto habían hablado aquellos camioneros. La esquina de Amancio Alcorta e Iriarte no volverá a ser para él un lugar de tránsito, sino el de todo lo que había oído pero jamás experimentado. Allí conoce a Daiana, un pimpollo en flor vedado para los hombres de su edad, aunque en ese territorio no pareciese estar en veda lo que sí es condenable en el resto de la ciudad. El encuentro sexual sumado a la adrenalina de sentirse en un lugar extraño producirá un cambio radical en su forma de ver las cosas. Si antes pasaba por allí sin reparar en el entorno, en adelante, "cuando fuera por Amancio Alcorta miraría hacia la villa. Ese territorio ya no le era tan ajeno" (*Ibid.*: 14). De todos modos, la edad de la chica plantea un problema.

El protagonista sabe que si se presenta en sociedad, abiertamente, junto a una adolescente de quince años puede ser acusado de corrupción de menores. De todas formas, empieza a elucubrar la posibilidad de mantener una relación estable con la joven muchacha: "Los primeros años no tenía por qué enterarse nadie. Formaría parte de su vida secreta, como el recorrido por la avenida Alcorta todos los días. Después, cuando ella fuera mayor, cuando nadie lo pudiera acusar de abusar de menores, entonces podrían estar juntos sin dar explicaciones" (*Ibid.*: 15).

Es curioso cómo hemos dicho "en sociedad", habiendo dicho antes que en la villa posiblemente pueda ser visto con la joven menor sin pasar por un pedófilo, como si la villa no formase parte de la sociedad que se rige por las leyes que reprimen el encuentro sexual entre una persona mayor de edad y una menor. Podemos decir que en un marco nocturno y en una calle de escaso movimiento –excepto para la práctica de la prostitución– el encuentro entre Andrada y Daiana hubiese podido ocurrir tanto donde efectivamente pasó como en cualquier otro punto de la ciudad, como en la céntrica calle Godoy Cruz, en el barrio de Palermo –conocida como una "zona roja" por la proliferación de trabajadoras del sexo–. Sin embargo, es probable que los vecinos de Palermo denuncien la prostitución en la comisaría (como efectivamente sucedió varias veces), no así los de la Villa 21. La relación que mantienen los habitantes de Palermo con la policía es bien distinta de la que tienen los villeros; mientras para los primeros se trata de fuerzas del orden, para

los segundos son claramente fuerzas represivas. Esta diferencia salta a la vista en la relación que Andrada tiene con algunos miembros de la institución policial gracias a la donación discrecional de dinero. Sin embargo, vamos a abordar esta cuestión más adelante.

El encuentro con Daiana ha significado un quiebre en la vida de Andrada. En adelante, lo que parecía una existencia impregnada de rutina y seguridad se ha vuelto una vida salpicada de fuertes emociones y riesgos. Los miércoles por la noche han sido fijados como el momento de ir en busca del encuentro con Daiana. Cuando Andrada va por segunda vez a la villa no la encuentra, en su lugar conoce a otra chica que lo mete en un grave problema: le roba la billetera. En el afán de no quedar al descubierto con todos los documentos que lo identifican y localizan, Andrada persigue a la joven hasta atraparla y recuperar sus papeles; pero en su regreso al auto encuentra a un niño tratando de sacar el autoestéreo. Se traban en lucha hasta que el chico cae muerto producto de un golpe que Andrada le ha dado con el extintor. La vida de Andrada ha dado un vuelco: acaba de matar a una persona; peor aún, a un niño.

En los días sucesivos el protagonista está pendiente de las consecuencias que puede traerle el crimen. Compra todos los periódicos para enterarse de las repercusiones del hecho, pero no encuentra nada.

> La información policial ocupaba muchas páginas con asesinatos, robos, trata de blancas, redes de pedófilos descubiertos en internet, pero nada decían de la Villa 21. […] Sin embargo, al cuarto día, una noticia breve de *Diario Popular* decía que habían encontrado el cuerpo de un adolescente de catorce años a metros de la avenida Iriarte. Los vecinos de la villa se habían quejado por la violencia creciente causada por lo que el diario denominaba «la guerra del paco» y daba a entender que la muerte del chico se debía a un ajuste de cuentas entre bandas rivales. Nada parecía relacionar esa muerte con alguien de afuera de la villa. (*Ibid.*: 28)

Observamos, aquí –como lo habíamos hecho en la película de Ezio Massa–, los efectos que produce la estigmatización de los villeros en la opinión pública y, de acuerdo al párrafo que aquí analizamos, en el tratamiento que hacen los medios masivos de las noticias originarias de las villas. En este caso, un chico que aparece muerto en una calle de la villa será, para el imaginario colectivo, un adolescente que probablemente pertenecía a una banda vinculada a la venta de drogas o al robo; y

los medios masivos de comunicación, como lo refleja el relato de Olguín, son reproductores –e incluso hacedores– de esos estereotipos. Sucede, en general, con todos los jóvenes de condición humilde; en particular si tienen rasgos físicos amerindios.

Este estigma con el que cargan los jóvenes se refleja con frecuencia en las noticias policiales. Un claro ejemplo de ello fue la primera noticia vinculada con la muerte de Julián Antillanca, en la ciudad de Trelew (Chubut, Argentina). El 5 de septiembre de 2010 fue encontrado el cuerpo sin vida de un joven en una calle del sur de la ciudad. Según la policía, su muerte había sido producto de un coma alcohólico y los medios de prensa locales (*Jornada* y *El Chubut*) repitieron esos argumentos –las fuentes que utilizan se limitan, en general, a las de carácter oficial, la Policía en este caso–; sin embargo, el cadáver presentaba hematomas, heridas varias y falta de piezas dentarias. Los familiares reclamaron, entonces, que se practicara una segunda autopsia que reveló, contrariamente a la primera, la muerte por un golpe contundente en la nuca. Finalmente, la verdad salió a la luz: Julián Antillanca murió producto de una brutal golpiza de parte de funcionarios de la Policía de la provincia de Chubut[130].

Andrada sabe que, de algún modo, los villeros cargan con un estigma, pero al mismo tiempo (en su foro interior, sin darse cuenta), conforme pasa el tiempo en su cómoda vida de burgués, él mismo va asimilando los estereotipos con los que asocia a los villeros la gente de la clase social que integra desde que es un próspero empresario; quizás por esta razón sienta la necesidad de hacer breves incursiones en un mundo no tan lejano de aquél que conoció durante su infancia. En efecto, el prejuicio de clase reinante en el entorno de Andrada desde que ha ascendido en la escala social lo va llevando a tener actitudes reveladoras de un sentimiento de poder capaz de asegurarle la impunidad en caso de descubrirse que fue autor de algún delito o crimen. Este sentimiento va *in crescendo* en Andrada a medida que avanza el relato, hasta alcanzar el *summun* en el final.

[130] Para mayor información sobre el caso Antillanca, véase: http://www.laretaguardia.com.ar/2015/07/caso-julian-antillanca-desarmando-lel.html , o los informes de la Comisión Contra la Impunidad y por la Justicia en Chubut.

Este sentimiento de impunidad se ve reforzado por el trato que el protagonista mantiene con la Policía o con antiguos agentes de las fuerzas de seguridad, tal como lo hemos señalado anteriormente. Andrada se convence cada vez más de que la Policía está de su lado, más aún si tenemos en cuenta que la mayoría de la gente tiene hacia él una actitud de elevado respeto que algunas veces alcanza a tener un carácter casi servil, como es el caso de Atilio, el portero del edificio que habita en el barrio Norte. En muchos casos, Andrada recibe un trato preferencial: "El policía lo llamaba doctor y hacía lo mismo con toda la gente que él consideraba importante" (*Ibid*.: 23); en otros se transforma en un cliente discreto, como cuando Ernesto Arizmendi, un inspector de la Policía Federal que suele hacer también "encargos particulares", le presta un servicio de "inteligencia" o de búsqueda de personas (*Ibid*.: 37).

El sentimiento de superioridad que Andrada veía en los demás miembros del empresariado que estaban instalados en la elite desde hacía varias generaciones y del que él se sentía víctima, o más bien del que se sentía excluido, se va apoderando de su persona. La secuencia del choque, en el desenlace de la trama, cuando un policía le pregunta si se encuentra bien, da cuenta de ello:

> Andrada le dijo que estaba en perfectas condiciones para manejar. Que por favor le dejara los datos de los policías que habían intervenido porque quería felicitar al comisario y hacerles un presente. El policía sonrió orgulloso. Con tono formal, le dijo que sólo cumplían su deber. Andrada abrió su billetera y le pasó trescientos pesos. Cien por policía. Mucho más de lo que le hubieran cobrado de coima si en el otro auto hubiera habido un muerto. El policía lo miró sorprendido, pero tomó el dinero rápidamente y le agradeció. (*Ibid*.: 72)

En efecto, Andrada siente que puede comprar el mundo gracias al dinero y a los contactos en las esferas de poder que ha ido acumulando a lo largo de su carrera. Largo tiempo se ha retenido en sus pretensiones por temor a ser censurado por sus orígenes modestos. Vemos cómo en su espíritu hay una disputa entre el orgullo de haber ascendido a pesar de la condición humilde de sus inicios que lo ha llevado varias veces a repudiar la pose de la gente de su entorno y la necesidad de ser reconocido plenamente por ese mismo medio que él, en sus reflexiones, ha criticado repetidas veces por frívolo y *snob*. Esa puja, para su desgracia, va a tener un vencedor.

A medida que la trama del relato va avanzando observamos, como hemos señalado, una puesta en evidencia del desprecio por los excluidos en un sector de las clases vinculadas al sector de las finanzas y las empresas. Así lo manifiesta, por ejemplo, Miguens –el contador–, al indicar que se evite pasar cerca de la villa porque allí "te roban o te pegan un tiro". Lo mismo sucede con los humildes que se desplazan por los barrios acomodados recogiendo lo que los vecinos han desechado, como lo hacen los cartoneros todos los días al caer la tarde: Andrada "pensaba que esa gente ni los miraba. Que había como un pacto implícito: todos, los cartoneros y los vecinos, hacían como si los otros fueran invisibles" (*Ibid*. 43).

Habíamos señalado que esta actitud de clase amenazaba con tener ascendiente en la conducta social del protagonista. Constatamos, en el desenlace, que esa influencia le brinda un sentimiento de poder e impunidad que lo lleva a conducirse de una forma alienada a los ojos de la gente que lo rodea. El pudor inicial le permitía guardar las formas; sin embargo, conforme avanza el relato, se dirige de manera cada vez más arrogante. Sus contactos con la policía, piensa Andrada, le brindarán la protección (véase, la impunidad) necesaria para poder alcanzar sus objetivos. El crimen que comete en el desenlace, ante la mirada atónita de varias personas, va a significar su final; él tarda en darse cuenta, pero cuando lo hace es demasiado tarde.

Olguín nos muestra, entonces, una serie de situaciones que dan cuenta de la estigmatización de la que son objeto los habitantes de las villas miseria y del desprecio que sienten por ellos las clases medias y altas. El protagonista de la novela representa al individuo medio, habitante de una gran urbe como es Buenos Aires. Andrada, sin embargo, da el paso que la mayoría no hace; él, como algunas otras personas que detentan una porción de poder, abusan del mismo y franquean la frontera que impone la ley.

Observamos que los villeros representan un sector de la sociedad con el que los otros sectores pueden hacer lo que les es vedado por las leyes: Andrada, al igual que los camioneros a quienes escuchaba en la parrilla "Norberto Mouzo", va a buscar relaciones sexuales con menores de edad en un lugar marginado como la villa. No es una actitud exclusiva de la sociedad argentina, Boris Vian lo reflejó

también en *J'irai cracher sur vos tombes*, un verdadero fresco de la sociedad racista del sudeste de los Estados Unidos. En el capítulo diez de esa novela, Lee Anderson –el narrador–, un joven mulato de origen humilde y con sed de venganza[131], va de excursión sexual al barrio pobre de la ciudad con Dexter –un joven blanco de familia rica–. Allí buscan los servicios de una vieja proxeneta que les proporciona dos niñas con las que ellos van a saciar sus perversos deseos sexuales[132]. A diferencia de las chicas de la villa que, en la novela de Olguín, se prostituyen, en la narración de Vian las dos niñas –de no más de doce años de edad– manifiestan terror ante la situación, incluso la que es penetrada por Dexter sufre y llora (Vian, 1973: 102–104).

Sucede del mismo modo cuando se trata de buenas intenciones hacia los desfavorecidos. Durante mucho tiempo –incluso en nuestros días– muchos voluntarios y asociaciones humanitarias han confundido llevar ayuda a los necesitados con llevar la cultura occidental a otras culturas diferentes. Sucede, por ejemplo, con las personas que adoptan niños provenientes de países económicamente pobres y de familias numerosas de escasos recursos[133]. En 2007 hubo un caso resonante en que la asociación humanitaria francesa *Arche de Zoé* llevaba a Francia niños africanos que sus familias le entregaban a cambio de una suma de dinero[134]. ¿Justifica esa acción alejar a un niño de su propia familia? Por otra parte, ¿quién dice que nuestro estilo de vida occidental es mejor que el de un pueblo recolector y cazador del interior del continente africano o americano?

---

[131] Lee Anderson tiene sangre negra en las venas, apenas un octavo. Su apariencia no lo devela en absoluto. En cambio, su hermano Tom sí tiene los rasgos típicos de los afroamericanos y sufre por ello el maltrato de los blancos. El otro hermano que tenían era aún más blanco que Lee, pero tuvo la mala idea de cortejar a la hija de uno de los hombres fuertes de la ciudad. Este y uno de sus hijos lo asesinaron brutalmente.

[132] En realidad, Anderson se ve obligado a imitar a Dexter para evitar que su plan de venganza sea desenmascarado.

[133] Evitaremos incluir a las parejas que no pueden tener hijos porque en su caso el objetivo principal es adoptar el hijo que no pueden traer al mundo.

[134] En el caso de esta asociación se trató de una maniobra ilegal que con el pretexto de sacar a unos niños sin padres de una región en guerra (Darfour, en Sudán), los entregaban en adopción a familias francesas. En realidad, los chicos no eran huérfanos ni sudaneses, ni siquiera eran de Chad –donde solían instalarse las asociaciones humanitarias que prestaban ayuda en Darfour–. Para más información, léase: http://www.liberation.fr/societe/2012/12/12/arche-de-zoe-la-derive-des-sentiments_867154

Al igual que Andrada, mucha gente cree que puede disponer del destino de los humildes bajo el pretexto de que es por su bien. Como si todo lo bueno estuviese encerrado en el estilo de vida occidental, en el que se cree tener un gran control de la naturaleza y se goza de mucho confort. Reveladora de la incomprensión entre las culturas –sobre todo de la dominante, que cree ser superior– es la odisea del pueblo wichí, en la selva chaqueña argentina. Este pueblo originario ha vivido durante siglos de la recolección, la caza y la pesca en torno al "impenetrable".

> No construyeron ciudades, no atesoraron bienes. Su ciudad era el monte, sus viviendas eran chozas de ramas, sus bienes eran apenas utensilios realizados con las materias que encontraban, livianos, portátiles y sencillo de reemplazar. Su riqueza era la riqueza que estaba disponible para todos. No se apropiaban individualmente de los frutos que obtenían (Pietrafaccia, *op. cit.*: 41)

Los wichís deambulaban dentro de los límites de la espesura del bosque y se quedaban donde hubiese de qué alimentarse. Luego, se iban a otro lugar sabiendo que el que dejaban se recuperaría para la siguiente estación. El drama surgió cuando llegaron los terratenientes expandiendo la frontera agrícola y ganadera. Talaron buena parte del monte provocando, así, un doble problema: una reducción del espacio vital del pueblo que allí habitaba y una fragilización de los suelos que, sin la vegetación que lo cubría, perdía capacidad de absorción durante el período de lluvias. El impacto en el ciclo de vida de los wichís fue brutal. Muchos decidieron insertarse en sistema occidental como mano de obra de las empresas que habían atentado contra su modo de vida ancestral, otros subsisten fieles a su cultura pero pasan largos períodos de penuria alimentaria.

Con los villeros sucede algo similar. Sus padres o abuelos llegaron a la gran ciudad expulsados por una campaña agrícola que no les daba la labor que les hubiese permitido quedarse en su entorno. Las industrias que surgieron entre los años 1930 y 40 los habían atraído. Las ciudades, sin embargo, no tenían una oferta suficiente de viviendas para satisfacer la creciente demanda. Estos migrantes internos se instalaron como pudieron en los terrenos ociosos que encontraban dentro o cerca de la ciudad.

En la actualidad, estos vecinos de la ciudad gozan dentro de su espacio barrial de las redes de contactos que, difícilmente, encuentren en otro barrio. Por eso

en el documental *Estrellas* Julio Arrieta afirma con vehemencia: “No queremos que nos toquen la cabeza como a los perros. Queremos que vengan a la villa y que nos den laburo de igual a igual”. Arrieta, como muchos de los villeros, conocía el valor de su experiencia y del contactos entre los vecinos.

2.3 La representación de los sectores marginados II: Las "minorías" sexuales

> *Julia siguió un recorrido descendente por el cuerpo de Jorgelina y se detuvo sin prisa donde más abrasaba. Cuando terminaron, Jorgelina dijo:*
> *– Doctor, ya estoy curada.*
> *– ¿Ah, sí? – respondió Julia sin entender cuál era el chiste.*
>
> Reina Roffé, *Monte de Venus*.

En primer lugar debemos explicar por qué, en un principio, llamamos "minorías sexuales" a los sectores de la sociedad que practican una sexualidad en disidencia con las normas dominantes ancladas en la heterosexualidad. Esta terminología ha sido objeto de debate en algunas de nuestras presentaciones sobre el tema y muchos piensan que es preferible optar por otros términos menos asépticos.

El problema, a nuestro juicio, radica en que la mayoría de los términos alternativos que hemos encontrado en el curso de nuestras investigaciones conlleva el riesgo de caer en el uso de un léxico militante que queríamos evitar. Se nos ha sugerido recurrir a un concepto que refleje con mayor claridad el conflicto social e identitario existente en referencia a las prácticas sexuales en las sociedades occidentales. Sin embargo, algunas opciones más combativas, como por ejemplo "disidencias sexuales", presentan una excesiva carga militante y, además, una falta de consenso –en lo que a su significado refiere– que lleva a desarrollar interpretaciones erróneas.

En los textos militantes la expresión refiere claramente a los no heterosexuales: "hijos de la disidencia" fue como se llamó desde la edad media a los amantes del mismo sexo, afirma Luiz Mott (Mott, 2006: 37); "es importante que […] bisexuales, lesbianas, gays, travestis, transgéneros, transexuales, intersexuales y todas las personas que de una u otra manera formamos parte de lo que por ahora se

consideran las disidencias sexuales, nos movamos de nuestros nichos y nuestro aislamiento", recomienda Myriam Brito (Brito Domínguez, 2006: 128)

Sin embargo, otros autores militantes hacen un uso de la expresión que sugiere un sentido más amplio. Entre ellos, Erik Lee Meneses –quizás involuntariamente– bosqueja una precisión conceptual que distingue la práctica sexual de la identidad sexual. Por un lado hace referencia a "prácticas disidentes" (Lee Meneses, 2006: 222) y por otro da cuenta de "identidades disidentes" (*Ibid*.: 224).

Por último, siguiendo la misma línea de la distinción aludida por Lee Meneses, Diana Maffía sostiene que se entiende por disidente sexual al individuo que discute la condición dicotómica de la sexualidad, pero que no es una categoría exclusiva de los homosexuales, bisexuales o transexuales. Un disidente sexual –según Maffía– puede ser un heterosexual que no acepta las normas de la heterosexualidad compulsiva, la del coito vaginal como la única válida[135].

Las "disidencias sexuales" no pueden, de ese modo, asimilarse a las "minorías sexuales" puesto que en aquellas encontramos heterosexuales que tienen la particularidad de realizar prácticas sexuales que trascienden la norma de la "penetración vaginal"; es decir, practican una sexualidad más abierta pero que puede no ser de carácter homosexual o bisexual.

Los disidentes sexuales que practican su sexualidad con individuos de otro sexo, en general, se conducen socialmente según las normas establecidas por el esquema dicotómico de género, por lo que el resto de la sociedad no advierte en ellos una disidencia de género o de sexualidad. Además, como su sexualidad no sale del ámbito privado, estas personas no sufren ninguna estigmatización social. Son, en definitiva, heterosexuales y se conducen socialmente como tales.

En este trabajo, queremos dar cuenta del conflicto que surge a partir de la mayor visibilidad pública de los individuos que no sólo practican una sexualidad

[135] "Sexo, género, diversidades y disidencias sexuales". Conferencia de Diana Maffía para el Seminario Abierto y Permanente de Género y Sociedad, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, septiembre de 2011. (01.00.16 – 01.01.55) https://www.youtube.com/watch?v=LFiIUr4Nzho

disidente sino que también tienen una identidad no heterosexual y, sobre todo, una *performance* no heterosexual. Es principalmente esta última la que desencadena una reacción de la sociedad que se manifiesta en una estigmatización de los grupos con identidades sexuales y de género diferentes a la heterosexualidad y su confinamiento dentro de un gueto; es por esta razón que hemos elegido, en una primera instancia, llamarlas "minorías sexuales", para subrayar este conflicto.

Sin embargo, la asepsia de la expresión nos ha llevado a revisarla y reconsiderar la posibilidad de cambiarla por otra más adecuada. De esta manera dimos con la noción de "diversidad sexual" cuya definición, a pesar de no estar desprovista de ambigüedades, enmarca con mayor precisión la idea que queremos transmitir. Así la describió Diana Maffía para contrastarla con la "disidencia sexual":

> La diversidad es irse de esa identidad canónica que se ha marcado femenina o masculina; entonces, son diversos aquellos géneros o aquellas identidades que no encuadren claramente en ese encolumnamiento de las condiciones físicas, cromosómicas y de género. En eso consiste la diversidad. (Maffía, 2011: 01.00.18–01.00.39)

En adelante, entonces, hablaremos de diversidades sexuales en lugar de minorías sexuales para referirnos a las sexualidades diferentes de las enmarcadas por la heterosexualidad.

Hasta los años 1990 han sido escasas en la historia argentina las obras de ficción literaria y cinematográfica nacional que tomaron un protagonista o un personaje principal que las representase. Entre las principales referencias que podemos mencionar como antecedentes encontramos *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig, 1976) y *Monte de Venus*[136] (Reina Roffé, 1976) entre las novelas, y *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) entre las películas. Estos ejemplos nos permiten observar al mismo tiempo que la literatura hizo un tratamiento explícito de la temática LGBTI bastante tiempo antes que el cine. En ese sentido, es necesario destacar las obras cuentísticas, sobre todo las que salían en las revistas especializadas; así, debemos

[136] Laura Arnés (2011) toma esta novela como obra fundadora de los relatos *queer* dentro de la literatura argentina.

señalar la importancia y repercusión que tuvo la publicación del cuento *La narración de la historia* (Carlos Correas, 1959) en el número 14 de la revista *Centro*.

Durante los años 2000 las historias de ficción alrededor de la cuestión de la diversidad sexual se volvieron mucho más frecuentes. La novela *Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* es reveladora; en ella se conjugan las vicisitudes del amor homosexual entre mujeres con la rudeza de la vida en una villa miseria. La novedad de este tipo de relatos nos llevó a interesarnos en ellos, a abocarnos a la investigación del tema y a estudiar los factores que influyeron en el desarrollo de estas ficciones así como el rol que desempeñó la coyuntura social para que surgieran en gran cantidad.

A nivel internacional, un hito en la lucha por el reconocimiento de la diversidad sexual, llevado adelante por los sectores que estaban por fuera de la norma binaria de la sexualidad, fueron las manifestaciones de junio de 1969 en el Stonewall, el célebre bar del barrio Greenwich Village, de Nueva York; en ese espacio se daban cita marginados de todo tipo, desde jóvenes sin techo hasta gays, transexuales y travestis. Estos sectores excluidos de la sociedad ya habían sido representados por la literatura como el cine, pero en raras oportunidades habían podido salirse del marco de prejuicios al que los relegaba la moral occidental. Las protestas de Stonewall tuvieron un fuerte impacto, pero no alcanzaron a tener un efecto duradero. Hubo que esperar unas dos décadas para que sus reivindicaciones tuvieran un eco de mayor alcance en la sociedad, y los estudios *queer* desempeñaron, en ese sentido, un rol importante.

Los estudios *queer* tuvieron su piedra fundacional en el ámbito académico con los trabajos publicados en 1990 por Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick –citados antes en la introducción– y con un número especial de la revista *Différences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, editado por Teresa de Laurentis. Fue la maduración de muchos años de discusiones y movilizaciones, muchas veces marginales, alrededor del discurso sobre la sexualidad y el género, y de publicaciones anteriores como *Histoire de la sexualité* (Michel Foucault, 1976), “La

pensée straight"[137] (Monique Wittig, 1980) o, la pionera, *Le deuxième sexe* (Simone de Beauvoir, 1949).

Los estudios *queer*, tal como los bautizaron los estudiantes y militantes a partir de la hipótesis postestructuralista deconstructivista propuesta por Butler, ponen en duda, como sabemos, la concepción binaria del sexo. Rompen con la idea de una esencia femenina y masculina que integra a las personas no heterosexuales. En realidad, no niegan la diferencia entre el sexo masculino y femenino, sino que utilizan una concepción de género que separa la identidad sexual del sexo biológico. Judith Butler sostiene que los géneros son construcciones de la sociedad y que los individuos se encuentran socialmente encasillados en la restrictiva distinción binaria masculino–femenino. La pensadora estadounidense propone deconstruir esta percepción dicotómica al afirmar que el género de un individuo surge de su *performance* –de su actitud, su forma de vestir, etc. –; que en definitiva la identidad de género surge de la forma en que nos representamos a nosotros mismos.

Por su parte, el término *queer* merece un análisis particular. Desde su apropiación por parte de los militantes homosexuales ha despertado el interés de los pensadores deconstructivistas que, por su parte, lo utilizaron como una categoría dentro de los estudios de género. Judith Butler, en su artículo *Acerca del mundo queer*[138], se preguntaba cómo era posible que un término que había sido concebido por el mundo heterosexual para estigmatizar un comportamiento de género fuese retomado por los sujetos que eran por él estigmatizados y, al mismo tiempo, indagaba sobre las repercusiones que la resignificación de la palabra *queer* podía tener en la relación de estas personas en su entorno social.

El uso injurioso del término *queer*, por ejemplo, fue varias veces objeto de estudio para Kosofsky Sedgwick. En efecto, *queer* no siempre hace referencia a la homosexualidad, puede simplemente significar "extraño" o "inusual" (*strange, odd,*

[137] El ensayo fue publicado en forma de artículo en: *Questions Féministes*, No. 7 (Février, 1980), pp. 45-53. Más tarde, en 1992, apareció en forma de libro en *The Straight Mind and Other Essays.* Este último apareció en castellano bajo el título *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Ed. EGALES, Madrid, 2006).

[138] Artículo publicado en la revista *GLQ*, vol. 1, n" 1, otoño de 1993. Fue incluido, tiempo después, en el libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002 (capítulo 8, pp. 313-340).

unusual, según el Oxford *dictionary*). Incluso, esta autora encontró en la etimología de la palabra un sentido que lleva a entenderla como algo que está del otro lado de algo.

> The word "queer" itself means across —it comes from the Indo–European root –twerkw, which also yields the German quer (transverse), Latin torquere (to twist), English athwart. Titles and subtitles that at various times I've attached to the essays in Tendencies tend toward "across" formulations: across genders, across sexualities, across genres, across "perversions". (Kosofsky Sedgwick, 1994: viii)

Kosofsky Sedgwick, a nuestro entender, lo concebía en el sentido de oposición, de estar al otro lado de una corriente, de transgredirla; aunque también podría haberlo entendido en el sentido de un análisis que pasa *por* los géneros, las sexualidades, etc.; en el sentido de atravesar los conceptos, las formulaciones. Nosotros, por nuestra parte, nos inclinaremos hacia la primera acepción: estar al otro lado o transgredir una corriente establecida, hegemónica.

Sin embargo, en un idioma diferente del inglés –como es, en nuestro caso, en castellano– la palabra *queer* es vaciada del significado y del peso que tuvo en la denominación de la corriente de pensamiento deconstructivista nacida en el mundo anglosajón. En ese sentido, la traducción de *Epistemology of the closet* hecha por Teresa Bladé Costa nos plantea un serio problema cuando, en su afán por encontrar una definición precisa al término inglés *queer*, desarrolla la definición de *curious* y *subtle* que da el OED (Oxford English Dictionary).

> Ambos adjetivos pueden describir "un objeto de interés"; entre los significados del OED para esta acepción de *curious* se encuentran "hecho con cuidado o arte, delicado, rebuscado, elaborado, excesivamente minucioso, abstruso, sutil, exquisito, que excita la curiosidad… *queer** [el sentido objetivo actualmente corriente]. (Kosofsky Sedgwick, 1998: 223)

El asterisco nos dirige a la nota en pie de página que esclarecería el significado del término en cuestión: "*N.T. El término *queer*, además de raro, extraño y otros sinónimos del mismo campo semántico, significa explícitamente maricón". La aclaración que Eve Kosofsky pone entre paréntesis nos puede, sin embargo, desorientar un poco y la decisión de no usar una traducción de la palabra no nos permite dilucidar la acepción utilizada por el Oxford English Dictionary en este caso.

¿Qué pasaría, entonces, si en castellano en vez de teoría *queer* la llamásemos teoría marica? O mejor, reformulemos la pregunta ¿Estaríamos evitando algo llamándola "*queer*" en lugar de "marica" o, al no llamarla de este último modo, le estaríamos impidiendo de tomar toda la carga significativa que ha adquirido en inglés después de la apropiación del término por parte de los homosexuales? Durante los años 1960, cuando el Instituto Di Tella de Buenos Aires estaba en pleno apogeo, sus detractores no hablaban "del lado gay sino del lado frívolo o "divertido" (eufemismos, sin duda)" (Escari, 2007: 60). No obstante, no es el problema que nos planteamos en este trabajo. Vamos a tratar aquí la cuestión *queer* no para discutir cuestiones inherentes a la teoría sino para ver cuál fue su difusión y su peso en Argentina y así dar cuenta de los cambios experimentados por la sociedad en relación con este concepto.

Antecedentes de la problematización de la identidad de género en Argentina y en el mundo Occidental

> *José Hernández escribió el Martín Fierro. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? –cuántas–, cuántas masmédulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna lo reprimido retorna) serán necesarias para des programar, para desatar todo lo que estaba atado –¿y bien atado?*
>
> Osvaldo Lamborghini, "Las hijas de Hegel".

Si cuando hablamos de obras *queer* nos referimos a aquellas cuya trama gira en torno a una relación homosexual o, en un sentido más amplio, a una no heterosexual, entonces podemos encontrar referencias literarias desde la antigua Roma. Desde *El Satiricón*, cuya autoría fue atribuida a Petronio (contemporáneo de

Nerón), pasando por la obra del Marqués de Sade y llegando hasta el siglo veinte no hallamos muchos títulos que hayan abordado la cuestión.

En América Latina hubo algunos relatos durante los primeros años del siglo veinte, pero aún fueron muy pocos; incluso hubo casos, como *Hombres sin mujer* (Carlos Montenegro, 1937), en que por la temática arriesgada que abordaban las historias, los autores tuvieron que tomar algunos recaudos como anunciar al lector en las primeras páginas el tono de la narración[139].

Ya en el siglo veinte, en Europa, podemos destacar los relatos *La muerte en Venecia* (1912), de Tomas Mann, o *Jésus-la-Caille* (1914), de Francis Carco, y sobre todo Jean Genet, uno de los primeros autores que se comprometieron a escribir y a sacar a la luz el universo homosexual de una manera cruda. Desde *Miracle de la rose* y *Notre-Dame-des-Fleurs* (Ed. Marc Barbezat – l'Arbalète, 1946 y 1948), sus dos primeras novelas, la obra de Genet ha sido atravesada permanentemente por una temática en torno a las diversidades sexuales y los prejuicios que de ellas tenía la sociedad occidental (francesa, en su caso particular) de la primera mitad del siglo veinte[140].

Todos estos autores tuvieron en común, además de las virtudes artísticas, la capacidad de atraer hacia sí la ira de las autoridades. Petronio, después de haber sido uno de los protegidos de Nerón, fue condenado a quitarse la vida; el Marqués de Sade pasó varios años encerrado, tanto en prisión, en el *château* de Vincennes convertido en prisión y en la Bastilla, así como en el hospital neuropsiquiátrico de Charenton-le-Pont; Thomas Mann partió al exilio cuando Hitler llegó al poder; y Jean Genet fue varias veces encarcelado, recluido, incluso, en la temida prisión de Fresnes, en las afueras de París.

---

[139] Véanse sobre estos relatos el artículo "Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin American Literature, 1895-1938" (Balderston, 2009) y el libro *Los caminos del afecto* (Balderston, 2015).

[140] El filósofo e historiador Didier Eribon ha realizado un excelente trabajo sobre la obra de Genet publicado bajo el título de *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet* (Ed. Fayard, París, 2001). Eribon demuestra cómo Genet da cuenta del sentimiento de vergüenza (*honte*, en francés) que la sociedad imprime sobre las minorías.

En Argentina la historia es bien distinta. Carlos Correas fue el primero en encarar la arriesgada empresa de representar el universo homosexual en las letras. Se encontraba en el centro de un lugar privilegiado, la revista *Contorno*, aunque no gozaba de la notoriedad de sus compañeros sartreanos Oscar Masotta y Juan José Sebreli, con quienes había constituido, en el seno de la revista, un subgrupo independiente del de los hermanos Ismael y David Viñas. Cuando su cuento "La narración de la historia" salió en el número del año 1959 de la revista *Centro*, de la UBA, Correas tuvo que soportar un proceso judicial por inmoralidad y pornografía y la publicación universitaria sufrió la incautación de todos sus ejemplares[141]. A este relato Adrián Melo lo sitúa como un texto clave dentro de la cuentística argentina:

> En el campo literario, un punto de comienzo importante es la publicación en 1959 del primer relato argentino explícitamente homosexual –y donde la homosexualidad no aparecía como una patología sino como un rasgo normal del personaje principal– escrito por Carlos Correas: "La narración de la historia". (Melo, 2011: 9)

Fue, quizás, el primer relato con un protagonista abiertamente homosexual y con descripciones explícitas de las escenas de sexo –aunque antes, en 1953, el mismo autor había conseguido publicar "El revólver" en el número 3 de *Contorno*, cuento donde la temática *queer* es a nuestro entender ostensible, pero que llamó menos la atención de los censores porque la referencia al sexo aparecía de manera menos directa–. No obstante, habría que tener en cuenta el contexto político que reinaba en el momento de cada una de las publicaciones: "El revólver" salió durante el segundo gobierno de Juan Perón, mientras que "La narración…" fue publicada durante el segundo año del mandato de Arturo Frondizi. Ambos presidentes, aunque de distintos partidos políticos, fueron elegidos democráticamente; sin embargo, Frondizi, puso en la figura de Luis Margaride la misión de lanzar en 1960 una campaña de moralización de la sociedad que intentaba oponerse, principalmente, a la liberación sexual y el comunismo[142]. Esto, tal vez, explique la condena judicial por obscenidad que sufrieron tanto Carlos Correas (6 meses de cárcel, en suspenso)

---

[141] Sobre este tema léase la reseña titulada "Los jóvenes, de Carlos Correas" en el número de la revista *Los Inrocks* del 5 de junio de 2012. http://www.losinrocks.com/libros/los-jovenes-de-carlos-correas#.VC6U1VfJBEI

[142] Dicha campaña no fue casual, se enmarcaba dentro de una política regional más amplia que respondía a la Doctrina de Seguridad Nacional impulsada desde el Departamento de Estado de los Estados Unidos.

como Jorge Lafforgue, el director de *Centro* (3 meses, también en suspenso). Y no fue ésa la única maldición que había traído aparejada la publicación de la *nouvelle*: el fiscal de la causa, Guillermo de la Riestra, no sólo consiguió procesar al autor del cuento, al director, a la redacción en pleno de *Centro* y a todos los representantes de la comisión directiva del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, sino también hacer cerrar la publicación de la revista. Esto lo logró indirectamente puesto que la Facultad, al quitarle el subsidio, sentenció su desaparición (Bazán, 2004: 249).

La referencia a Correas se encuadra dentro de la cuentística. Para referirnos a las primeras novelas argentinas en abordar una temática ligada al movimiento LGBTI es preciso acercarnos un poco a nuestros días y detenernos en el año 1976, año en que fueron publicadas las novelas *El beso de la mujer araña* y *Monte de Venus*, de Manuel Puig y Reina Roffé, respectivamente. La primera, mundialmente famosa, narra la relación que entablan dos compañeros de celda. Encarcelados, Valentín Arregui por su acción e ideas políticas, Molina por sus inclinaciones sexuales, cada uno logra la empatía del otro en cuanto a su "singularidad". La novela de Roffé, un relato narrado por una joven lesbiana inescrupulosa, permaneció mucho tiempo en las sombras, hasta que Astier Libros la reeditó en 2013. En efecto, ambas novelas corrieron suerte disímil: *El beso de la mujer araña* fue un éxito editorial imposible de frenar por la censura; *Monte de Venus*, al contrario, padeció de manera mucho más fuerte las consecuencias de su prohibición por parte de la dictadura[143].

Después de la aparición de las novelas de Puig y Roffé se abrió un período oscuro, enmarcado por la dictadura militar, en el que hubo muy poco margen para la libre expresión. Sin embargo, la literatura de Copi, desde Francia, y de Néstor Perlongher, desde Brasil, constituyó un aporte valiosísimo para dar visibilidad a la causa de las sexualidades marginadas. El primero tuvo una marcada influencia en uno de los escritores más reconocidos de nuestros días (César Aira), el segundo

[143] La novela de Roffé aparece inventariada en *Biblioteca de libros prohibidos* (Ed. del Pasaje, Córdoba, 2012, p. 42).

influyó, en gran medida, en la estética y en la praxis de los artistas agrupados en torno a la galería Belleza y Felicidad.

Más cerca del período que hemos elegido para nuestro estudio encontramos la novela *La prueba* (Aira, 1992). Se trata de una historia donde dos jóvenes lesbianas abordan, acosan y finalmente seducen a una chica que pasa delante de ellas en su camino de regreso desde el colegio hasta su casa. Casi diez años de democracia permitieron que esta novela fuese publicada sin sobresaltos y que la misma promoviera, a nuestro juicio, la inclusión de la temática *queer* en la literatura, una línea que, en efecto, siguieron otros autores argentinos algunos años más tarde.

La historia del cine, al ser mucho más corta, nos permite identificar fácilmente las primeras películas que abordan la problemática *queer*. En los años 1930, con el inicio del cine hablado, las películas *Morocco* y *Queen Christina* (Josef von Sternberg, 1930 y 1933) sugieren una visión positiva de la homosexualidad –del lesbianismo en este caso particular–, fuera de los estereotipos que hasta entonces habían caracterizado a las representaciones de estas diversidades sexuales, a menudo utilizadas para matizar la trama principal con la sobreactuación de la tipología sexual. Ante estas primeras tentativas hollywoodenses de incluir personajes representativos de las diversidades sexuales, la presión de distintos sectores de la sociedad llevó a que la Asociación de Productores Cinematográficos de los Estados Unidos adoptase el código que había redactado el senador republicano Williams Hays. El código Hays censuró por más de treinta años temas considerados indecentes como los desnudos y las perversiones sexuales –Hays incluía entre ellas la homosexualidad–, a menos que su inclusión tuviera el objetivo de endemoniar la diversidad sexual o de exaltar las virtudes heterosexuales.

Aunque en los años 1950 y 60 se realizaron algunas películas experimentales[144], hubo que esperar hasta los años 1970 para ver una película que trabajase una trama ligada a la temática LGBTI sin recurrir a los estereotipos fuertemente arraigados en nuestra sociedad. *The boys in the band* (William Friedkin, 1970) y *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) fueron las primeras películas hollywoodenses en

[144] En esos años se realizaron *Glen o Glenda* (Ed Wood, 1953) y las películas de Paul Morrissey producidas por Andy Warhol y realizadas en *The Factory* durante las décadas de 1960 y 70.

tratar la homosexualidad sin prejuicios. Cabe señalar que fuera de los Estados Unidos, en Europa en particular, se realizaron películas importantes alrededor de esta temática, entre ellas podemos señalar *Una giornata particolare* (Ettore Scola, 1977).

En Argentina, esta problemática fue abordada con el retorno de la democracia, en los años ochenta. Las películas *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) tuvieron un impacto interesante en una sociedad que acababa de padecer una represión y una censura sin precedentes. Aunque a ambos filmes rompieron con algunos estigmas (como la caracterización sistemática del gay a partir de rasgos afeminados), conservaban, sin embargo, muchas de las características de las representaciones cinematográficas clásicas sobre el tema, como la aparición de una persona homosexual que corrompe a la heterosexual –en ambas películas– y la condena al fracaso de una relación no heterosexual –en el caso preciso de *Adiós Roberto*–.

La televisión y la sociedad

No sólo la literatura y el cine influyeron en la apertura de la sociedad hacia la cuestión de la diversidad sexual: el teatro lo ha hecho a lo largo de toda su historia y la televisión también ha desempeñado, desde su creación, un papel clave en la cultura, y sobre todo en el desarrollo de la cultura popular de masas.

En Argentina, desde mediados de la década del ochenta, la televisión fue adaptando sus contenidos a las condiciones que le brindaba la apertura democrática. Durante los años 1990, con la llegada de las nuevas tecnologías y, sobre todo, de nuevos inversores, se aceleró la reestructuración de la televisión. En 1989, poco después de haber llegado al poder, el presidente Carlos Menem derogó el artículo 45º de la ley Nº 22285, conocida como ley de radiodifusión, que negaba a las empresas de prensa extender su actividad al campo audiovisual y al de la

radiodifusión[145]. Así se permitió, principalmente, la concentración de medios en grandes grupos llamados multimedios.

Durante los años que precedieron esos cambios ya había habido algunos intentos de transformación de la grilla de la televisión. La banda de actividad horaria de las emisoras de la ciudad de Buenos Aires –el canal 2 de La Plata está incluido entre las frecuencias del área de la Capital Federal– había sido extendido, desde las 7 de la mañana hasta pasada la medianoche. En 1987, el canal 11 empezaba a las 6.30 horas con el programa "Amanecer", conducido por Daniel Mendoza, y el canal 13 lo hacía a las 7 horas con "Desayuno", presentado por Víctor Hugo Morales; ambas emisiones estaban consagradas a la exposición de las primeras informaciones del día en un formato muy parecido al utilizado por las radios en la misma franja horaria (cadencia tranquila en la locución, música como separador temático e introducción a las pausas publicitarias). En 1988, no obstante, ambos canales volvieron a abrir su programación a las 10.30 horas con un noticiero. El caso más notorio fue el del canal 2 de La Plata –actualmente llamado América–, puesto que históricamente empezaba su programación a las 16 horas pero en esos años se alineó con el resto de los canales de la Capital Federal al abrir su programación a las 9.30 horas, en su caso, con la emisión "Única's".[146]

Simultáneamente a los cambios citados, la televisión por cable fue alcanzando más hogares. En 1996, casi cinco millones de viviendas, es decir un 53 por ciento de las dotadas de un televisor, estaban conectadas a algún proveedor de televisión privada por cable o satélite. Estas cifras, según la *National Cable and Telecommunications Association* (NCTA) de los Estados Unidos, situaban a

[145] Sobre este tema léase: "De Videla a los Kirchner, la historia de la ley de radiodifusión" (*La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 2009). http://www.lanacion.com.ar/1184001-de-videla-a-los-kirchner-la-historia-de-la-ley-de-radiodifusion

[146] Datos consultados en la Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires sobre los archivos del diario *El Día*, de La Plata, de los meses de marzo y agosto de 1986, 1987 y 1988. Elegimos los meses de marzo y agosto como recorte temporal porque el primero marca el inicio del año escolar y todas las actividades anuales y porque el segundo viene después de las vacaciones de invierno y establece el comienzo de la segunda parte del año.

Argentina entre los países con mayor cantidad de abonados a un servicio de cable y equivalían a casi la mitad de audiencia de este tipo en el resto de Latinoamérica[147].

Estas transformaciones permitieron el incremento del espacio de programación y esto impulsó, al mismo tiempo, el desarrollo de las producciones locales. Mientras antes en los horarios centrales de los cinco canales abiertos de Buenos Aires sobresalían las series o películas extranjeras –sobre todo estadounidenses–, desde los años noventa los *talk shows*, los programas periodísticos y las telecomedias nacionales en formato de serie fueron reemplazándolas. Las series y películas extranjeras se integraron entonces en la programación de las televisoras por cable. De esta manera, ocupando más tiempo y espacio dentro de los hogares, la televisión ha cumplido un papel muy importante en la transformación que experimentaba entonces la sociedad argentina.

En 1995, en el marco de estas transformaciones en el seno de la actividad artística, saltó a la notoriedad Cris Miró[148], quien fue la primera travesti en alcanzar notoriedad mediática a través de su actuación como vedette en el espectáculo "Viva la revista" que el productor Lino Patalano presentó ese año en el teatro Maipo de Buenos Aires. La imagen de Cris Miró abrió el camino para una apertura en las referencias sexuales y de género de la sociedad. La aparición de su nombre y su figura en la televisión –pocas veces apareció en vivo en la pantalla chica–, sentó un precedente que más tarde fue aprovechado por otra artista transexual. Florencia de la V.[149], quien reemplazó a Cris Miró cuando ésta, enferma, no pudo seguir adelante con las funciones teatrales, logró dar el paso desde las tablas hasta los platós de televisión donde hasta el día de hoy ha participado en programas humorísticos, *talk shows* y de periodismo del espectáculo.

---

[147] Información extraída de: "La otra televisión" (*Clarín*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1996). http://edant.clarin.com/diario/96/09/27/cables.htm

[148] Sobre este tema léase el obituario de *Página 12* escrito por Cristián Alarcón http://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-02/pag17.htm

[149] Su incursión en el mundo del espectáculo fue bajo el seudónimo de Florencia de la Vega, pero luego de la demanda judicial de una persona del mismo nombre un fallo la intimó a cambiar su nombre artístico en septiembre de 2012. Ver: http://vos.lavoz.com.ar/tv/fallo-contra-flor-v-su-nombre-artistico

No era frecuente ver en la pantalla chica a homosexuales abiertamente declarados, y mucho menos a travestis y transexuales; a tal punto era raro que Beatriz Sarlo declaró, en términos polémicos[150], que la televisión fue en definitiva la que permitió la inclusión de la cuestión *queer* en los medios masivos.

Raúl Escari, en su relato autobiográfico *Actos en Palabras* (Mansalva, 2007), dio un ejemplo preciso de la falta de representación, no sólo en la televisión sino en las expresiones artísticas en general, del mundo homosexual. Un ejemplo de que la falta de exposición a un tema o una problemática lleva a ignorarlo e, incluso, a menospreciarlo. El aborrecimiento que este autor tenía, cuando niño, de los cuentos de aventuras que le regalaban para sus cumpleaños derivó en un desconocimiento tal de ese universo que lo llevó a no entender un comentario que le había hecho Beatriz Guido en relación a la enfermedad que estaba sufriendo y los piratas:

> - *Fui al médico*, me dijo la novelista en su casa. *Tengo escorbuto…, como los piratas*, agregó entre risas.
>
> No pregunté nada, pero até cabos.
>
> Esto que cuento ilustra la *censura radical que padece el universo homosexual*. Los tiempos felizmente han cambiado y es posible que algún bello gay adolescente cruce alguna escena, ya no de novela o álbum ilustrado, sino de telefilm para todo público. ¿Ya es algo? *¡C'est pas suffisant!* (Escari, *op. cit.*: 56–57)

La constatación del artista formado en el instituto Di Tella es real: la notoria visibilidad que el universo LGBTI consiguió en pocos años es comparable a las altísimas cifras de crecimiento que mostró la economía argentina durante los primeros años que sucedieron a la devaluación del peso en enero de 2002. Los progresos son siempre espectaculares cuando se parte de cero. El reclamo de Raúl Escari ("No es suficiente") manifestado en 2007 –o quizás simplemente la misma constatación– parecería haber sido percibido por las más altas esferas del Estado Nacional, es decir, el Estado impulsó proyectos y adoptó leyes para favorecer una mayor aceptación de las diferencias entre los distintos grupos sociales. No obstante,

[150] Sarlo sostiene que "el circo triple X, la escena de las calles rojas, la fascinación por el travestismo y antes, en los ochenta, la prostitución femenina, que hoy ya no le hace abrir un ojo a nadie" es mérito de la televisión. ("¿Pornografía o fashion?", en: Revista *Punto de vista* Nº 83, diciembre 2005. p. 15. También publicado en el libro *Escritos sobre literatura argentina*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 462-470). Asimilar los tres escenarios propuestos por la autora a una forma de pornografía ("circo triple X") es muy discutible.

la expresión del artista plástico también puede referir a que la apertura hacia la problemática *queer* contrasta con la persistente actitud machista de esa misma sociedad, aunque en apariencia la actitud hacia la diversidad sexual pueda parecer más abierta. Testimonio de ello es el aumento de los feminicidios.

La conquista de derechos civiles por parte de las diversidades sexuales da cuenta, no obstante, de una apertura comparable a la acontecida en ocasión de la adopción de la ley Sáenz Peña (derecho al voto de todos los varones mayores de edad, en 1912) o de la sanción de la ley que otorgó el derecho al voto a las mujeres (1947). Florencia de la V. fue, en efecto, la primera persona que en Argentina logró cambiar legalmente su nombre de identidad. El 24 de noviembre de 2010 la jueza de la ciudad de Buenos Aires en lo contencioso administrativo y tributario, Elena Liberatori, falló a favor de que Roberto Carlos Trinidad cambiase de nombre legal por el de Florencia Trinidad. Este precedente fue avalado menos de un año y medio más tarde, el 23 de mayo de 2012, con la aprobación en Argentina de la ley Nº 26743, llamada Ley de Identidad de Género[151]. Esta ley, junto a la ley Nº 26618 de Matrimonio Igualitario[152] promulgada el 21 de julio de 2010, ha ubicado al país en la vanguardia en lo concerniente al reconocimiento de los derechos igualitarios reivindicados por el colectivo LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, transgénero e intersexuales).

En la actualidad podemos citar otros casos de cambio de identidad de género, como el de la actriz de teatro, cine y televisión Camila Sosa Villada. La protagonista de la película *Mía* (Van de Couter, 2010) obtuvo su nueva identidad de género en agosto de 2013: "Hoy me llegó mi documento nacional de identidad que acredita que me llamo Camila Sosa Villada y soy de sexo femenino", manifestó al medio de prensa[153].

---

[151] El texto de la ley puede consultarse en: http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm

[152] Texto completo en: http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm

[153] "Camila Sosa Villada tiene su nueva identidad", suplemento *Vos* del diario *La Voz del Interior*, de Córdoba, del 7 de agosto de 2013.

La Argentina no es el primer país en promulgar una ley sobre la identidad de género, antes lo habían hecho varios países, entre ellos Sudáfrica, Canadá, Finlandia, pero en todos los casos existe algún tipo de restricción. En el caso de Argentina se promulgó una ley que la sitúa en la vanguardia en varios aspectos. La ley Nº 26743 tiene la particularidad de eliminar toda consideración patológica de la identidad transexual, como lo consideraba el inciso 4º del artículo 19º de la ley 17132[154] de 1967 que la nueva ley deroga, y de prescindir de una autorización judicial en vistas de una reasignación sexual (artículo 4º).

Podríamos decir entonces que el Estado culminó un proceso de reconocimiento en el cual se dio un concurso de acciones de varios actores de la sociedad, desde las asociaciones y colectivos emparentados con la identidad LGBTI hasta los políticos sensibles a las reivindicaciones de los sectores marginados. La producción cultural y artística (como el teatro, la televisión y los relatos literarios y películas que hemos analizado especialmente) ocupa un lugar importante dentro de este proceso de reconocimiento de la diversidad sexual.

El debate en Francia. Del "*Mariage pour tous*" a la "*Manif pour tous*"

Esta tesis ha sido realizada en el seno de un equipo de investigación de una universidad francesa y durante el tiempo que duró el trabajo hemos estado inmersos en la realidad que atravesaba a la sociedad de ese país. En ese sentido, nos pareció importante constatar que por esos años se estuviesen discutiendo en Francia algunas de las temáticas sociales que se estaban debatiendo en Argentina.

Francia, en la vanguardia en lo que a la reflexión sobre la construcción social de la diferencia de género refiere –con Simone de Beauvoir a la cabeza–, se encuentra sumida en un debate virulento que no le permite plasmar plenamente en la sociedad –al menos en el corto y mediano plazo– los frutos de dichas reflexiones.

[154] Dicho inciso dice: "No llevar a cabo intervenciones quirúrgicas que modifiquen el sexo del enfermo, salvo que sean efectuadas con posterioridad a una autorización judicial". Véase el texto completo en: http://www.colmed2.org.ar/images/code15.pdf

Ha conseguido institucionalizar el matrimonio igualitario[155] desde el 18 de mayo de 2013, pero no sin antes haber pasado por una batalla sin cuartel con los opositores al proyecto, tanto a nivel legislativo, con los parlamentarios de derecha mayoritariamente de la UMP[156], como a nivel ciudadano, con el colectivo "*La Manif pour tous*"[157]. Desde entonces, ante cada intento por avanzar en la ampliación de los derechos de las diversidades sexuales[158] la reacción de los sectores tradicionalistas congregados en "*La Manif pour tous*" (en particular los católicos conservadores) se ha organizado y, a pesar de las divisiones que surgieron después de la promulgación de la ley de matrimonio igualitario, el movimiento de reacción se ha manifestado de manera multitudinaria por las calles de las grandes ciudades francesas.

A un año de la adopción de la ley de matrimonio igualitario –y un resultado desastroso para la izquierda (en el poder) en las elecciones europeas de mayo de 2014, agravado por un resultado histórico (por el alto porcentaje de votos obtenidos) para la ultraderecha del "*Front National*"–, el gobierno enfrió toda posibilidad de avanzar sobre los proyectos concernientes a las diversidades sexuales, entre ellos el camino marcado por la circular Taubira que a principios de 2013 había despertado un rechazo generalizado en el seno de la oposición. Dicha circular buscaba autorizar a los tribunales franceses a otorgar certificados de nacionalidad francesa a los niños de madres portadoras nacidos en el extranjero lo que hubiese permitido, según la oposición, avanzar hacia una legalización de la GPA (*gestation pour autrui*) y hacia el alquiler de vientre, en Francia. Justamente, la exclusión de dicha circular de la hoja de ruta trazada por el poder ejecutivo calmó los ánimos al punto que durante los últimos meses de 2016 no ha habido novedades sobre el tema.

---

[155] Aunque desde 1999 el PACS (Pacte Civil de Solidarité) constituye una alternativa institucional para las parejas –independientemente de su identidad de género– refractarias al matrimonio.

[156] Véase el detalle del voto de la Asamblea Nacional (diputados) en : http://www.slate.fr/france/71499/mariage-pour-tous-vote-definitif

[157] El nombre del colectivo es una respuesta retórica y polémica a "Le Mariage pour Tous", tal como se había llamado vulgarmente al proyecto de ley de matrimonio homosexual.

[158] En el momento de la redacción de estas líneas, durante el mes de diciembre de 2016, no ha habido cambios en relación a las restricciones de la PMA (*Procreation Médicale Assistée*) y la identidad de género.

Sin embargo, a nivel discursivo sí que han pasado cosas. Entre los medios de comunicación el diario *Le Monde* no ha cesado de cubrir el tema dejándolo latente aunque haya salido de la agenda de la opinión pública. A lo largo del año 2014 se publicaron en dicho periódico varios artículos en relación a la cuestión de género[159]. Incluso, la versión digital del periódico vespertino tiene la rúbrica "*Mariage pour tous*" que, a modo de cintillo, reenvía al lector a las notas consagradas exclusivamente a las cuestiones relativas a las diversidades sexuales. Accediendo a través de la subsección "*Famille–vie privée*" de la sección "*Société*" podemos tener acceso a las últimas noticias que hacen referencia a las temáticas alrededor del género y de la sexualidad. Las notas aparecidas durante los dos primeros meses del año respondieron en su mayoría a hechos de actualidad en torno al tema, algo que permite constatar la importancia de la cuestión en el seno de la sociedad francesa. A posteriori, sin embargo, buena parte de los artículos fueron noticias que se centraban en menor medida en el debate nacional sobre la teoría de género; tal fue el caso del triunfo en el concurso Eurovisión de Conchita Wurst, una travesti austríaca cuyo verdadero nombre es Thomas Neuwirth. Al día siguiente todos los diarios franceses se hicieron eco del evento: « *Eurovision: de quoi Conchita Wurst est-elle le nom* », publicó *Le Figaro* (tendencia política de derecha), « *Conchita Wurst, le triomphe de la différence* », tituló *Le Monde* (de centro), « *Conchita Wurst, reine d'Eurovision* », anunció por su parte *Liberation* (de izquierda). De estos tres periódicos de tirada nacional solamente *Le Monde* lo puso en tapa, dándole –incluso– la franja central. La clara tendencia ideológica evidenciada en los títulos era predecible, sin embargo sorprende que en el mismo mes de las elecciones para el Parlamento Europeo sólo *Le Monde* haya puesto esa noticia en tapa –más allá de la

[159] Entre los artículos encontrados en *Le Monde* podemos citar: « Des opposants à la "théorie du genre" perturbent l'école » (30 de enero, tapa y página 6 entera con dos notas); « Le reveil de la France réactionnaire » (2-3 de febrero, tapa ; además de sendos artículos en páginas 6 y 7) ; « Vincent Peillon, nouvelle cible du peuple de droite » (4 de febreo, p. 8) ; « La droite, otage du populisme chrétien » (5 de febrero, p. 19); « Genre: des militants d'extrême droite tentent d'intimider des bibliothèques » (13 de febrero, p. 11); una página entera dedicada a la cuestión de género (14 de febrero, p. 8); « Rassuré sur la PMA, La Manif pour tous "reste en alerte" sur les questions de genre » (30 de abril, p. 13); « Conchita Wurst, le trionphe de la différence » (13 de mayo, tapa y página 6 entera); « L'Etat contraint à délivrer un visa à un homosexuel étranger pour qu'il se marie en France » (9 de julio). También se publicaron reportajes en la sección "Science & Médecine" del mismo vespertino (30 de abril y 7 de mayo).

cercanía del vespertino con el partido Socialista en el Poder Ejecutivo nacional desde 2012–.

Un debate social virulento sobre la diversidad sexual se desató no sólo en Francia sino también en Rusia, como ya lo hemos señalado en la introducción de este capítulo. Este fenómeno da cuenta de que el deseo de reforma de la sociedad no es un fenómeno local, atado a la realidad de un país, sino, más bien, a la realidad de una época.

Dos formas de representar el mundo *queer*

Nuestro análisis del corpus y de las obras relacionadas con nuestro corpus nos han permitido detectar dos tipos de representación de las historias *queer*, bastante más explícitos en el cine. Una versión suave, cargada de los estereotipos que la sociedad occidental atribuye a los homosexuales, y otra, bastante más cruda, explícita, donde las representaciones simbólicas son bastante pobres. Por supuesto, entre estas dos formas podemos encontrar obras que no son tan ingenuas como para ubicarlas dentro del primer grupo ni tan radicales como para identificarlas con el segundo.

Tomemos el cine como ejemplo para graficar estos campos de la representación. Dentro del primer grupo ubicaríamos las películas de la postdictadura, *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986). Ambos filmes llamaron la atención de la crítica y la opinión pública, en el contexto de apertura brindado por la vuelta del país a la democracia. No obstante, a pesar de lo señalado unas páginas atrás sobre estas realizaciones, a la distancia, hoy nos parecen *naïves*, inocentes. En primer lugar es necesario señalar que el cine que se hacía entonces era mucho más oneroso –los avances tecnológicos logrados más tarde abarataron los costos– que el de ahora, por lo que, en general, estas películas buscaban insertarse en el mercado comercial. Quizás por esta razón, los dos filmes siguieron abordando el tema *queer* de manera estereotipada, a pesar de que se eliminaron algunos rasgos que eran

estigmatizadores, como el necesario amaneramiento del individuo *gay* –en ambos casos, no obstante, el personaje homosexual principal es de un marcado refinamiento, uno es escritor y el otro es un oficinista de muy buenos modales–. Además, la sociedad todavía estaba inmersa en un clima de represión del cual era necesario salir: los prejuicios sociales y la represión juegan un papel clave en el desarrollo de la trama de ambas obras y probablemente expliquen en alguna medida también los límites de la visión de sus realizadores.

El *cliché* principal es el del homosexual que corrompe al heterosexual. En la película dirigida por Dawi, Roberto se ha separado de su esposa y desde entonces vive en un hotel. Un compañero de trabajo le recomienda ir a ver a uno de sus primos (Marcelo) que vive solo en un departamento grande y a quien le vendría bien una ayuda económica para solventar sus gastos. "Naturalmente" Marcelo es *gay*. Roberto es un joven de barrio que cree en la amistad masculina (asexuada), le gustan las mujeres (mira revistas con desnudos femeninos mientras Marcelo escribe); pero en una noche de borrachera (doble descenso del nivel de prejuicios y pudor: la oscuridad y la ebriedad) los dos hombres tienen una relación sexual.

El filme de Ortiz de Zárate también aborda la cuestión desde la irrupción de un hombre homosexual en la vida tranquila de un heterosexual casado y con hijos. En este caso el escenario es el lugar de trabajo. Jorge ha sido contratado recientemente. Un día decide confesarle a Raúl, su jefe, que le gusta. Así, comienza para Raúl un período de dudas que culmina cuando inicia una relación clandestina con el joven empleado. Esta película tiene algo muy importante desde la perspectiva del universo homosexual: si hasta entonces las historias *gays* terminaban mal (sucede incluso en *Adiós, Roberto*), en *Otra historia de amor* la relación entablada por una pareja formada por dos hombres va a prosperar a pesar de todos los obstáculos que la sociedad pone en su camino.

En el segundo grupo, dando un giro de ciento ochenta grados, encontramos películas como *Vagón fumador*, *Vil romance*, *Un año sin amor* y *Ronda nocturna*. En estos filmes de los directores de la nueva generación observamos una composición narrativa fuerte, con escaso margen para las sugerencias al menos en lo que refiere al sexo.

En *Vagón fumador*, el protagonista, Andrés, fija citas y consuma el acto sexual dentro de los espacios que los bancos reservan para los cajeros automáticos. Desde un plano general de la fachada del local, vista desde la vereda de enfrente –desde el punto de observación de Reni, la chica que sigue los pasos del *taxiboy*–, observamos la espera y el primer momento del encuentro furtivo; después, en un plano general del interior tomado desde el exterior –con la puerta como separador entre el observador y la acción– somos testigos de los primeros acercamientos; luego, desde que comienza el contacto sexual, el plano general, picado, es tomado con la cámara de vigilancia del banco –la imagen es en blanco y negro y de mala calidad–, poniendo al espectador en la piel de un *voyeur*. Los dos hombres se mueven rítmicamente pero la escena erótica no llega a ser explícita ya que como se encuentran en un lugar semipúblico solo aflojan un poco sus ropas sin dejar ver ninguna parte del cuerpo al desnudo.

De manera similar, *Vil romance* gira en torno a la tortuosa relación que establecen el joven Roberto y Raúl, un cuadragenario (quizás quincuagenario) que no termina de asumir plenamente su homosexualidad. Raúl, cuya concepción de la homosexualidad es similar a la que tienen los fanáticos de fútbol, penetra brutalmente a Roberto pero se resiste a intercambiar los roles; al final lo hace de manera terminante: "¿No te cabe ser pasivo a vos?", le pregunta Roberto. "Nooo, ni en pedo Nene ¡¿Qué te pasa?!", le responde, tajante, Raúl (00.19'.00"); aunque antes se hubiese mostrado más abierto y le pidiera: "Dame un poco de tiempo" (00.16'.38").

Observamos aquí una visión machista que entiende que un hombre no se vuelve homosexual por el simple hecho de "penetrar" a otro. Punto de vista que, si nos atenemos a un estudio hecho por Pablo Alabarces, se ve reflejado, también, en los cánticos de las hinchadas en los estadios de fútbol[160]. Efectivamente, todo aquel que haya asistido alguna vez a un partido de fútbol del campeonato argentino podrá confirmar el carácter homofóbico y violento existente en los intercambios verbales entre las tribunas rivales. Según esta visión machista el verdadero hombre, aunque

[160] Además del artículo cuyo fragmento citamos para ejemplificar, el capítulo "Escenas de la vida deportiva (violentológicas y maradonianas)", del libro *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política* (Alabarces. Prometeo libros, Buenos Aires, 2011) expone ampliamente el fenómeno.

sea gay, no puede dejarse penetrar. En ese imaginario, penetrar es someter: "Badinter[161] (1994) indica que ser hombre pasa por no ser femenino, no ser homosexual, no ser dócil ni sumiso. Para el imaginario del mundo del fútbol, ser hombre, un macho, tiene los mismos sentidos. Aún más, la relación puede ser homosexual pero el macho debe tener el papel activo en la relación, ser el "dominador" (Alabarces, Garriga Zucal y Moreira, 2008: 120). A nuestro entender, esta idea es clave para comprender el estigma que arrastran los homosexuales varones.

Captura de pantalla de *Vagón fumador* (00.19'.46")

Captura de pantalla de *Vil romance* (00.18'.21")

Captura de pantalla de *Un año sin amor* (01.18'.49")

Captura de pantalla de *Ronda nocturna* (00.09'.47")

Podríamos arriesgarnos a afirmar que se trata de obras "militantes", comparables a *Un año sin amor*. Efectivamente, el primer largometraje de Anahí Berneri es una adaptación de la homónima primera novela de Pablo Pérez (Ed. Perfil, Buenos Aires, 1998), en cuyo guión colaboró el novelista. La *opera prima* de Berneri, como dice el protagonista cuando escribe su diario en forma de novela autobiográfica, es: "un diario sobre la búsqueda del amor, de la pérdida del amor, del

[161] Badinter Elisabeth. *XY la identidad masculina*. Ed. Norma, Barcelona, 1994.

deseo y del miedo ante la muerte"[162]. En la crítica del film realizada por Gabriel Rugiero para la revista *Imperio* un testimonio de Pablo Pérez confirma lo que hemos dicho antes:

> [Pablo Pérez] Admite que su novela nació "desde la bronca", al sentir en carne propia la discriminación en la sociedad, en los hospitales y hasta en su familia. Aboga por "una medicina más humana" y advierte que el sexo *leather* también puede ser un acto de amor." […] "El libro no sólo plantea los desafíos que conlleva la problemática de una persona que vive con el virus HIV, sino que además se atreve a mostrar desde adentro el mundo leather; otras variantes de goce en las prácticas sexuales, los vínculos familiares de una persona gay y su necesidad afectiva." […] "En *Un año sin amor* quedé atrapado en primera persona; era algo político lo que quería decir: "Soy gay, tengo sida, practico sexo *leather* SM y me la banco, y no tengo miedo a que me discriminen; era como un gesto político, por eso conservé el nombre Pablo Pérez para el personaje.[163]

Desde el título, *Un año sin amor. Diario del sida*, podríamos emparentar este relato con el que el escritor chileno Pedro Lemebel publicó poco antes. La segunda novela de Lemebel, *Loco afán. Crónicas de sidario* (Ed. Anagrama, 1996), aborda también la cuestión del sida como estigma de los homosexuales, pero la estrategia narrativa en cada una de estas obras es distinta: aunque ambas tienen una carga autorreferencial importante, *Loco afán* está narrada en tercera persona, mientras que *Un año sin amor* está en primera persona.

La segunda novela de Pablo Pérez sigue la misma línea y desde su título, *El mendigo chupapijas*, nos anuncia el tono que vamos a encontrar en el texto. Tenemos la sensación de estar ante obras "militantes" quizás porque el registro autobiográfico, el impactante tema central y el tono desafiante sean determinantes. En ese caso estamos ante una toma de riesgo que antes había percibido Monique Wittig: elegir la homosexualidad como elemento formal de la obra:

> Todos los escritores minoritarios (que son conscientes de serlo) entran en la literatura de forma oblicua, si así puede decirse. Los grandes problemas que preocupan a los literatos, sus contemporáneos, son percibidos desde esta perspectiva. Los problemas formales les apasionan igual que a los *straight writers*, pero también se conmueven en cuerpo y alma por sus temas,

[162] Esta idea es expresada tanto en la novela (p. 26) como en la película.

[163] Enlace a la entrevista : http://www.sentidog.com/lat/2011/07/pablo-perez-el-hombre-detras-de-%E2%80%9Cun-ano-sin-amor%E2%80%9D.html

> «lo que designa el nombre escondido», «aquello que no osa decir su nombre», aquello que encuentran por todas partes aunque no se escriba nunca. Escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que es el tema sobredetermine el sentido, acapare todo el sentido, en contra de la intención del autor, que quiere ante todo crear una obra literaria. (Wittig, 2006: 88)

¿Pero es en realidad la homosexualidad como tema principal la razón principal que nos lleva a percibir estas obras como "militantes"? ¿No juega también un rol importante en ese sentido la implicación personal del autor dentro del tema de la obra –percibida con mayor fuerza al tratarse de relatos en primera persona–? ¿Qué rol desempeña la censura social y la represión que padecieron las obras que trataron el tema?

En todo caso, abordar una temática en torno a la homosexualidad o al universo LGTBI no alcanza para realizar una obra militante. Ya hemos visto que se pueden tratar estos temas y, sin embargo, seguir recurriendo a los estereotipos fijados por la sociedad. Creemos que para que la obra sea de carácter militante es necesario, además, romper con los estereotipos y estigmas anclados en los grupos disidentes. El militante tiene un objetivo político y social. Pero si continuamos indagando, podemos encontrar obras que tienen esos objetivos aunque su autor no pertenezca a ninguno de los colectivos que agrupan a los que luchan por la misma causa que el artista en cuestión. En este sentido, entonces, para catalogar a una obra como militante, ésta –además de buscar las metas antes citadas– debe haber sido concebida por un artista militante en alguno de los grupos con objetivos políticos similares, independientemente de que el relato sea narrado en primera o en tercera persona.

Con las obras militantes –principalmente en el cine– debe de estar pasando lo mismo que sucedía en los años 1980, principalmente en el cine argentino y español; fenómeno que también se observaba en las producciones hollywoodenses. En aquella época, sin que se tratara necesariamente de películas eróticas, parecía haber una necesidad de mostrar largas secuencias de sexo explícitas; aunque se evitaba mostrar los genitales de los amantes en plena actividad sexual, porque esa opción estética habría significado pasar a un registro pornográfico –según los

criterios normativos que se tenían entonces[164]–. Arriesgamos esta hipótesis habida cuenta de que en aquellos años se vivía lo que se llamaba "el destape", suerte de reacción de los medios masivos y de las expresiones artísticas populares como el cine a la férrea censura vivida durante los años de la dictadura militar, en Argentina, y durante la de Franco, en España. En España el fenómeno comenzó más temprano, durante los años de la Transición (1975-1978), y se prolongó hasta 1984, año de la legalización de la pornografía. El destape se caracterizó por la aparición en el cine de desnudos integrales, en lo que sería la versión *soft*, y de escenas eróticas como las antes descriptas que representaban una versión más arriesgada. Con los años, aquellas ansias por mostrar de la manera más explícita posible las prácticas sexuales y dejar de lado los recursos narrativos más ligados a elementos simbólicos se fueron diluyendo. La renovación del género (y la aceptación social, agregaríamos nosotros) fue suavizando el espíritu contestatario y voluntariamente desafiante de las producciones precedentes (Ogien, 2005: 79).

En estos primeros años del nuevo milenio estamos asistiendo a una suerte de "destape" de lo que, hasta finales del siglo veinte, fue severamente reprimido por nuestra sociedad. Somos espectadores de un "boom" que intenta desahogarse mostrando todo de golpe, como si de un momento a otro lo fuesen a prohibir; como si la amenaza de un retroceso sobre los derechos conquistados estuviese aún latente.

Algo parecido sucedió con la pornografía, no con las películas cuyas historias siguen un guión de un registro pornográfico clásico (la escena comienza cuando el lechero es amablemente invitado a entrar por la dueña de casa, pasan unos veinte minutos de arduos contactos sexuales y termina junto con el clímax de los amantes), sino con las imágenes (literarias, pictóricas, etc.) o secuencias fílmicas de un acto sexual que muestran explícitamente el contacto corporal de los protagonistas dentro de una trama cuyo centro no es el acto sexual en sí. La secuencia de sexo explícito podría haber sido considerada como el rasgo distintivo de una imagen pornográfica. Sin embargo, durante las dictaduras antes mencionadas, un simple desnudo con

[164] Con el cambio de milenio hubo también un cambio en la percepción de la representación del acto sexual en las obras de arte. Una de las publicaciones de referencia sobre el tema es *Penser la pornographie*, de Ruwen Ogien (Presses Universitaires de France, Paris, 2003).

expresión de goce podía ser tomado como un elemento obsceno rayano con la pornografía[165]. Esta concepción de la imagen obscena fue desapareciendo a medida que la libertad de expresión permitió que, por la cantidad producida y por la frecuencia de exposición, lo que antes hubiera sido considerado obsceno fuese dejando de causar escándalo –aunque siguiera provocando una reacción de pudor– y se fuese naturalizando dentro de la oferta cultural.

Lo que escandalizaba durante los años oscuros de la represión y la censura, en la actualidad impresiona a poca gente; este tipo de elemento puede aparecer en un periódico en forma de un anuncio publicitario para un *sex-shop* o una "casa de masajes" (eufemismo usual para nombrar un prostíbulo), también se lo puede observar en un programa de televisión a cualquier hora del día. Lo que antes parecía obsceno se ha naturalizado, como hemos dicho antes. No obstante, lo que en nuestros días está causando debate son las imágenes de sexo explícitas como las descriptas en el párrafo precedente.

Quizás, remitiéndonos al plano internacional, la película que más dio que hablar durante su presentación en la edición 2006 del Festival de Cannes y en su estreno, a finales del mismo año, fue la estadounidense *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006); en ella abundan las escenas explícitas e incluso, al inicio, el espectador puede ver cómo James, uno de los protagonistas, se masturba y ¡eyacula en su propia boca! En el ámbito de la crítica argentina se pudieron observar opiniones diametralmente opuestas sobre el filme. Hubo, por un lado críticas elogiosas:

> El film va perfilando un acercamiento a sus personajes, muy cercano en esencia a la teoría *queer* en su afirmación de la diferencia dentro de las categorizaciones en grupos sexuales, escapándole al mismo tiempo a la idea de "rareza" o "perversión" tolerada y santificada por la comunidad y los

[165] Entre los "objetivos básicos" dados a conocer por la Junta militar el mismo 24 de marzo de 1976, el día del golpe de Estado, figuraba "la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino". Citado por Hernán Invernizzi y Judith Gociol (*Un golpe a los libros*. Ed. Eudeba -2º ed., 3º reimp., Buenos Aires, 2002, pp. 28-29).

medios masivos, que suele darse cuando éstas no se corren demasiado de los estereotipos al uso.[166]

Y por otro lado hemos observado críticas muy negativas que han llegado a interrogarse sobre la idoneidad de los miembros de la comisión calificadora para evaluar las películas con contenidos polémicos:

> Más allá de un problema moral respecto del sexo, lo que más molesta de *Shortbus* es su dudosa ética frente al arte cinematográfico, reducido, por decreto, a mera pornografía en busca de escándalo. […] Una duda: a la sala de la comisión calificadora que le tocó juzgar esta película, ¿no le parecieron suficientes los primeros cinco minutos como para considerarla "condicionada"? ¿Habrán estado viendo otra película?[167]

Estamos aquí ante la reproducción de los puntos de vista que opusieron a Judith Butler con Catharine MacKinnon sobre la cuestión de la pornografía. Mientras ésta, apoyándose en un proyecto de ley sobre el discurso del odio, consideraba a la pornografía como una violación de los derechos de las mujeres, aquélla pensaba que este tipo de censura –apelando a la intervención del Estado– era peligrosa y que terminaría por perjudicar a las minorías de la sociedad[168].

A nuestro entender, la ofensa sobre los derechos de las mujeres que representaría la pornografía radica en la percepción humillante que representaría la posición masculina, supuestamente dominante. Esto supone admitir una situación de dominación en el acto de penetración. Sucede lo mismo en el discurso homofóbico –como hemos visto en el caso de los fanáticos del fútbol– que sólo ve una identidad sexual *gay* en el que no responde al comportamiento indicado por el canon dicotómico, es decir, el hombre que es penetrado; desde esta perspectiva el que penetra no lo sería. Distinto sería si observásemos en la pornografía una situación degradante no sólo para las mujeres sino también para los hombres; pero en ese caso estaríamos ante la cuestión de la explotación de los cuerpos con fines

---

[166] Brodersen, Diego. "Todo lo que necesitas es amor". Crítica aparecida en la revista *El Amante* – cine, año 16, Nº 186, noviembre de 2007

[167] Minghetti, Claudio. "Pornografía pretenciosa y aburrida". Crítica publicada en el diario *La Nación* el 1º de noviembre de 2007. http://www.lanacion.com.ar/958185-pornografia-pretenciosa-y-aburrida

[168] Judith Butler desarrolla su exposición contra la posición de MacKinnon en el segundo capítulo del libro *Excitable speech* (1997: 71-102).

comerciales, explotación comparable a la que se da en la prostitución y que escapa al estudio sobre las diversidades que aquí estamos desarrollando.

Entre los dos extremos citados para representar el mundo *queer* podemos describir un tercer grupo. En él encontramos las películas *Tan de* repente, *El niño pez*, *XXY* y *Plan B*, que sugieren claramente el acto sexual pero no lo explicitan. Los realizadores recurren al erotismo y logran también un efecto perturbador del "pensamiento heterosexual" que si lo hubiesen hecho con escenas de sexo más evidentes. Consiguen, a nuestro juicio, el mismo impacto, pero de una manera más sutil.

Entre la sutileza simbólica de este último grupo y la agresividad explícita del segundo que hemos analizado hay sólo una diferencia de forma: Un cine donde prima la estética, en unos; un cine en el que se impone la militancia por el reconocimiento y la apertura de derechos sociales, en los otros. Pero en ambos coincide el ánimo de ruptura con ciertos esquemas rígidos de la sociedad, sobre todo –en este caso– en lo que concierne a la integración de las diversidades sexuales.

El lenguaje. Algunos comentarios:

La representación y el coqueteo con lo soez

> *Hipólito Solares sostenía que el arte podía encontrarse en lo maligno, en la indignidad, en lo soez y en lo soberbio si uno era sensible y no se andaba con pequeñeces.*
>
> Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*.

Bajo, grosero, indigno, vil, son algunos de los sinónimos en los que se apoya la Real Academia Española para definir en su diccionario al adjetivo "soez". Esta definición, sin embargo, no es suficiente para precisar qué es soez en el lenguaje;

aunque pudiésemos estar de acuerdo en que un término o expresión grosera es aquella que ofende o impacta en la moral del que la escucha o lee. En ese sentido, pensamos que la percepción de lo soez varía, como hemos observado en el caso de las imágenes con desnudos, de acuerdo a las transformaciones de la sociedad en cuanto a referencias morales refiere.

En esta sección nos vamos a ocupar, entonces, de la irrupción de un lenguaje soez que concierne tanto a las letras como al cine, aunque su impacto en este último ha sido menor. Más de una vez la vulgaridad del lenguaje usado en algunas novelas y películas nos ha llevado a preguntarnos sobre la validez de recurrir a tal recurso. Lo observamos, principalmente, en obras de Dalia Rosetti, Pablo Pérez, que abundan en actos sexuales o en meras invitaciones a practicarlos, o en las de Washington Cucurto que tienen fragmentos como éste:

> —...Con el único que te engañaría es con Koli, Cucu querido...
> —Si es con él te perdono... Pero no se te ocurra chuparle la pija...
> —No, Cucu, pero con el Koli hago de todo, mientras me canta al oído, ¡qué lindo! Llenaría de negritos Salta y Jujuy y después invadiríamos Bolivia con la música de nuestro amor... (Cucurto, 2011: 35)

Para ser más precisos debemos decir, entonces, que lo que advertimos en varias obras de la nueva generación de escritores y cineastas no es un lenguaje grosero en el sentido amplio sino uno de una carga sexual explícita. Quizás estemos, simplemente, ante una cuestión de complejidad de representación de temas poco abordados por fuera de la pornografía como el sexo explícito y la villa con un narrador que recurre al lenguaje propio de los sectores marginados. O tal vez estemos ante otro problema, totalmente diferente, inherente a nuestra cultura.

Raúl Escari da cuenta del problema de recepción que sufren ciertas obras –en algunos casos, directamente sus autores– a causa del “maldito culturalismo, siempre presente”. Se trata de géneros y estilos innovadores que no terminan de convencer a la crítica. El autor de *Dos relatos porteños* sostiene que es una cuestión de falta de costumbre y lo pone de relieve a través del rechazo que sufrieron las películas musicales de Jacques Demy y las canciones interpretadas a dos voces, en modo de disputa, del dúo argentino “Los Pimpinela” (Escari, *op. cit.*: 43–44). Lo mismo

sucedería con el lenguaje soez utilizado por los autores de la nueva narrativa antes citados.

La descripción que hace Raúl Escari de las dificultades para representar a una persona en estado de ebriedad y de la brillante solución que encontraron autores como Truman Capote y Scott Fitzgerald es quizás la mejor manera de explicar la justificación de un lenguaje vulgar en la representación de los marginados que en este trabajo abordamos. Si no, imaginemos las dificultades que encontraría un escritor para describir las dos siguientes escenas sin que la imagen buscada perdiese impacto. Sobre una escena de borrachos Escari expuso el siguiente párrafo:

> [La mujer delinea el rostro del hombre, acariciándolo] Es tan hermoso, murmuró Miss Parker. Delicado. Hecho con tanta finura. El hombre más bello que he visto en mi vida. ¡Qué lástima que sea un chupapijas! –Y, acto seguido, dulcemente, con los ojos abiertos de par en par y el candor de una niña–: ¿he dicho algo que esté mal? Lo que quiero decir es que es un chupapijas, ¿no Tallulah?... (*Ibid*.: 65)[169]

Pablo Pérez, siguiendo la misma línea del relato precedente, describió de la siguiente manera una escena de sexo explícito entre dos hombres:

> Estábamos descansando. José encendió un cigarro y empezó a juguetear con él. Acercaba la brasa a mis tetillas y yo lo dejaba hacer con confianza, sabía que disfrutaba teniéndome así entregado. Bajó el cigarro hasta la ingle y empezó a quemarme los pendejos que se chamuscaban crepitando y provocándome puntos de ardor. Después me llevó de la cadena en cuatro patas hasta a la mesa, me hizo subir ahí y me inmovilizó con las esposas. Quedé frente a un espejo y me dejó solo un rato. Yo estaba al palo, y los segundos se dilataban como mi culo que deseaba la enorme pija de José. (Pérez, 2005: 12-13)

Tanto en el ejemplo ilustrado por Escari como en el fragmento de la novela de Pérez nos encontramos con situaciones que narradas de otra manera se desnaturalizarían. Perderían, muy probablemente, la fuerza que el relato requiere para ser coherente con la acción o el momento de la historia. De todas maneras, la cuestión del lenguaje usado por una parte de los autores de la nueva narrativa sigue planteando interrogantes a algunos críticos e investigadores. Basta observar cómo

[169] Fragmento que Raúl Escari extrajo de *Plegarias atendidas*, de Truman Capote

Marina Yuszczuk se ensaña con Washington Cucurto [170] al comparar la representación de la violencia sexual que hace el autor de *El curandero del amor* con la que hacía Osvaldo Lamborghini –sobre todo en *El fiord* y en *El niño proletario*–; sostiene que la violencia de los relatos de Lamborghini "remite a enfrentamientos y tensiones sociales que provienen de la realidad" mientras que la de los de Cucurto se diluye al "justificarse a sí misma" y declarándose "pura fantasía" (Yuszczuk, 2009: 6). Sin embargo, entendemos que la prosa del autor de *Cosas de Negros* también corresponde a una época. La investigadora quizás no se haya dado cuenta de que la violencia festiva característica en los textos de Washington Cucurto refleja tanto a la sociedad argentina actual como lo hacían con su época los relatos de Osvaldo Lamborghini.

Observamos en esta reflexión algo similar a lo que había remarcado David Viñas en su análisis de las novelas de Roberto Arlt y la que de éstas había hecho la crítica: "humillación desde arriba, seducción hacia abajo" y el escritor –Arlt en el caso del texto crítico de Viñas– en el medio.

> El espacio literario inicial permanece abierto: *arriba* se sitúa la mirada de los humilladores, allí residen los académicos, los que dominan las inflexiones y los adverbios, la literatura oficial, los propietarios de la castidad y las buenas conciencias; frente a ellos, *debajo* de su mirada, el escritor humillado, el novelista y el dramaturgo porteño al margen del tú, el "vosotros tenéis" y el diccionario pugna por salir de su encogimiento hinchándose con un lenguaje seudocastizo. (Viñas, 1971: 71).

La postura humillante señalada por Viñas la encontramos en algunos pensadores que, no obstante, son poseedores de una erudición envidiable. Beatriz Sarlo, en particular, es una referencia ineludible en lo que a crítica cultural y literaria refiere. Sus críticas, sin embargo, pueden ser brillantes y, al mismo tiempo, de una crueldad apenas disimulada por el uso de eufemismos o el manejo de la ironía. Así, varios escritores fueron víctimas de la humillación de Sarlo; entre ellos encontramos a Washington Cucurto y a Guillermo Saccomanno. Este último la sufrió, en 1984, por su novela *Prohibido escupir sangre*.

[170] Véase: "Ficciones de un presente desconcertante: Cucurto, Laguna, Bejerman", II Congreso "Cuestiones Críticas", Rosario, 2009. Acta consultable en http://www.celarg.org/int/arch_publi/yuszczuk.pdf

> Se trata de una literatura masculina […], nostálgica […] y que define como cualidades formales las siguientes: diálogos lo más triviales que sea posible, pero manteniendo el cruce de cinismo y romanticismo; muchos diálogos, poca descripción y que todo suceda rápidamente. Estas cualidades recuerdan a Hemingway tanto como un *quickie* a un policial de Aldrich. (Sarlo, 2007: 364)[171]

Saccomanno veía, así, la acogida que recibía su primera novela. Afortunadamente, tenía entonces una trayectoria de unos diez años como guionista de historieta; bien frustrante habría sido haber recibido semejante crítica si la narrativa fuera su dedicación artística principal. Una crítica tan severa habría sido más legítima si se hubiese dirigido a una figura consagrada. Al haber apuntado a una primera novela lo mínimo que podemos decir es que fue despiadada.

Nuestra concepción de la crítica, por el contrario, se acerca a la que ha sostenido desde siempre el profesor Carlos Alberto Vallina. Este pensador platense, investigador en el campo del cine, afirma que la crítica siempre debe poner el foco en la obra más que en el autor y que, además, no debe ser negativa; así lo refleja en un artículo que publicó en co-autoría, recientemente:

> […] una producción estético-comunicacional que permite problematizar [en su caso] el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas. Esto supone desligarse de ciertos perjuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla, más bien, como operación de desarticulación y de rearticulación de una obra para su interpretación. De tal modo, la crítica debe dialogar, constantemente, con los demás ejes de la cultura, ya que sólo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra e integrando la circulación necesaria en la producción de sentido. (Vallina, Gómez, Caetano, 2015: 46)

Nos encontramos, de este modo, ante reacciones de la crítica ante la producción de artistas que buscan experimentar para ampliar el marco de posibilidades formales que le otorga su campo del arte. En nuestro caso, se trata de escritores y cineastas que se arriesgaron a incluir términos y expresiones que para un público desprevenido pueden ser definidas como soeces; aunque creemos que más que expresiones soeces se trata de descripciones de momentos de un relato

[171] Este artículo aparece, en el libro citado, bajo el título "Género nostálgico". El texto apareció por primera vez como una reseña de libro, sin título (*Punto de Vista*, Nº 20, mayo de 1984, p. 45)

que necesitan realizarse a través de un lenguaje crudo, despojado de sutilezas, puesto que el recurso de un léxico aséptico implicaría, a nuestro juicio, salirse del espíritu de la trama.

Macho, viril, valiente. Marica, afeminado, cobarde

> *Lo difícil de saber es, como siempre, qué es el amor y cómo se da entre varones. Me gusta pensar en relaciones del tipo Historias de amor entre samuráis, en donde el amor se expresa por una amistad sexuada, noble, transparente y con un lazo de fuerte complicidad. Siempre me pareció absurdo querer calcar las relaciones homosexuales sobre el modelo de las relaciones heterosexuales.*
>
> Pablo Pérez, *Un año sin amor*.

Nos ha llamado la atención cómo se han servido de los términos "macho" y "marica" en algunas obras para destacar la valentía de los que no se apegan a las normas dicotómicas de la heterosexualidad que nuestra sociedad impone o, por el contrario, señalar la cobardía de los que no se atreven a salirse del molde que esa misma sociedad les impone. En el cine observamos este fenómeno en varios casos: en *Vil romance*, Roberto le dice a Raúl: "Para entregar el culo hay que tener los huevos bien plantados y vos sos un viejo cagón" (00.46'.47"); en *Plan B*, Ana, la amiga que cumple el rol moralista del relato, les dice a Pablo y a Marco: "Ustedes son unos maricones, porque no se animan a ser maricones" (00.37'.12"). En la narrativa también lo podemos percibir: en *La lengua del malón*, en una conversación entre Delia y Lía, ésta dice: "Todo hombre que sufre, en su dolor se feminiza. El dolor amaricona, querida. Y hay que ser muy macho para aguantarlo" (Saccomanno, 2003: 77). Se trata de una idea bastante desarrollada con el objetivo de señalar el contraste entre dos perspectivas (la heteronormativa y la disidente sexual) para abordar una actitud del espíritu como la valentía. En el mismo sentido, en una

entrevista concedida en el marco de la presentación de la película *Un año sin amor*, Pablo Pérez afirmó: "practico sexo *leather* SM [sadomasoquista] y me la banco"[172]; como si necesitase dejar en claro que el hecho de someterse a tal práctica emana de su propia decisión, que nadie le obliga a hacer nada que él no acepte.

Esta noción de valentía se opone a otra tradicionalmente machista. Pablo Alabarces describe esta última de una manera muy original para dejar al descubierto la contradicción de su uso en los cánticos de los hinchas de clubes de fútbol durante los partidos:

> La mujer está expulsada del universo, lo que las obliga a incorporarse a ese lenguaje sin posibilidad de alternativa. Pero además, esa condición de homosexual deberá ratificarse en la sumisión: la victoria, la superioridad, se manifiesta en la penetración ("lavate el culo que te vamos a coger", "se van para… con el culo roto"). Así, se arma una cultura masculina bastante divertida: la afirmación de la virilidad deportiva parece tener que demostrarse manteniendo una innumerable cantidad de relaciones homosexuales, pero siempre en un rol activo. Claro que como decía un informante: "Una cosa es comerse un trava de vez en cuando y otra es tener un puto en la cabeza". Los hinchas tienen su conciencia muy limpia y su culo pretendidamente intacto. (Alabarces, 2011: 21)

Más allá de la caricatura en la que se ven envueltos los fanáticos de fútbol vale resaltar que lo que señala Alabarces es un sentimiento bastante generalizado que los individuos fundidos en la masa de las tribunas, totalmente desatados, dejan fluir libremente. La clave para comprender la diferencia entre uno y otro punto de vista, entre lo que para unos ser puto[173] es igual a ser cobarde y huir mientras que para otros es lo contrario, ser valiente, radica en un término ligado a la pasividad, término que también encontramos en la cita de Alabarces: la sumisión.

La sumisión es definida como el sometimiento y/o la subordinación de alguien a otra persona. Esta definición es compartida por el punto de vista de los fanáticos de fútbol –y, podríamos arriesgar, por el de buena parte de la sociedad– quienes

---

[172] "Pablo Pérez, el hombre detrás de Un año sin amor" http://www.sentidog.com/lat/2011/07/pablo-perez-el-hombre-detras-de-%E2%80%9Cun-ano-sin-amor%E2%80%9D.html

[173] Término que no es equivalente a homosexual puesto que, según la percepción de la virilidad aceptada por los fanáticos de fútbol, se puede ser homosexual siempre y cuando se juegue el rol activo. "La masculinidad está asociada a lo activo y lo femenino a lo pasivo. Activo y pasivo refiere a los roles sexuales" (Alabarces, Garriga Zucal y Moreira, *op. cit.*: 120).

entienden que la sumisión es la consecuencia de una derrota y que, por ende, hay que someterse a la voluntad del victorioso. Es, desde ese punto de vista, negativa. Es en ese sentido que vamos a encontrar la diferencia: gran parte de la sociedad toma la sumisión como el hecho de verse forzado a hacer algo indeseado; mientras que en el universo *queer* se percibe la sumisión –aunque no todos sino sólo aquellos que practican sexo *leather* y sadomasoquista– desde el deseo y el placer. Estos desean someterse al otro y encuentran placer en su experiencia; lo hacen por su propia voluntad. Sin embargo, el resto de los gays no percibe en la sodomía una relación de dominación–sumisión, sino simplemente una forma de sexualidad que les da placer. Interpretan el acto sexual de la misma manera que lo hacen los heterosexuales: el varón debe penetrar a la mujer porque la inversa es imposible (si nos limitamos al uso de los órganos y músculos sexuales), y no contempla en ello un acto de dominación. Incluso, la sociedad occidental dejó de percibir el rol sexual de la mujer como pasivo desde hace varias décadas –aunque todavía persisten muchos rasgos machistas que se busca erradicar–.

Estudios de caso

Con el objetivo de ejemplificar lo expuesto anteriormente en referencia a la representación de la problemática en torno a la diversidad de género y las sexualidades disidentes, vamos a analizar tres de las obras citadas como representativas de esta temática; una película (*XXY*) y dos novelas (*Dame pelota. Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* y *La virgen cabeza*); estas dos últimas tienen la particularidad de hacer una representación de los dos sectores excluidos de la sociedad que hemos abordado en este capítulo.

***XXY*: el género en disputa**

> *Je n'avais jamais vu une femme aussi belle à part qu'elle était un homme.*
>
> Copi, *La guerre des pédés*.

Antes de introducirnos en el análisis de la película *XXY*, es necesario hacer una breve reseña sobre el tratamiento que han hecho de la intersexualidad las obras de ficción literarias y cinematográficas a lo largo de la historia. La intersexualidad ha sido representada en escasas oportunidades en ambas artes; sin embargo, ha sufrido socialmente los mismos estigmas que las otras diversidades sexuales. En el cine, como hemos visto, hubo un largo período de unos treinta años en que la censura impuesta en Hollywood se trasladó al resto de los países occidentales. Cuando recién, en los años 1970 se experimentó una apertura, los antecedentes de representación cinematográfica de la intersexualidad que encontramos siguieron atados a los estereotipos y prejuicios que envolvían a esta diversidad sexual. En efecto, los filmes *Myra Breckinridge* (Sarne, Michael, 1970) y *Mi querida señorita* (Armiñán, Jaime de, 1972) conservaban aún los rasgos ridiculizadores que hasta entonces eran frecuentes para representar el tema.

Argentina, donde fue realizada la película que vamos a analizar, no escapaba a la norma que, en materia de moral, imponía Hollywood. Hubo que esperar hasta los años 1980 para que se realizasen algunos avances. *XXY* fue rodada en 2007, ya entrado el siglo veintiuno, por lo que pudo ser despojada de las restricciones –o simplemente autocensura– que regían a mediados del siglo veinte.

La película

El título de uno de los textos fundadores de la teoría *queer* refleja, a nuestro entender, la lucha a la que se ven librados los dos personajes principales de la película de Lucía Puenzo por encontrar su identidad, sexual, por un lado, y de género, por el otro. Álvaro (Martín Piroyansky) se siente varón pero la sospecha de

un deseo homosexual lo llena de dudas, más aún cuando se da cuenta de que la chica que acaba de conocer y que despierta en él una gran atracción se sale de lo ordinario. Alex (Inés Efron) –sobrenombre, de por sí, impreciso– es intersexual (posee genitales masculinos y femeninos); aunque fue criada como una niña. El (o ella) también se ve sometido/a a una lucha de identidad que lo/a excede.

La película, adaptada del cuento "Cinismo"[174] de Sergio Bizzio, ha sido pionera, en Argentina[175], en el abordaje del hermafroditismo y su patologización como uno de los temas centrales de la trama. Aunque, en realidad, va más allá de la cuestión de la intersexualidad[176]. "Se trata de un relato sobre la iniciación adolescente, sobre el descubrimiento del cuerpo, sobre la explosión muchas veces incontinente, caótica de la sexualidad (de las sexualidades) y sobre la búsqueda de la propia identidad"[177], dice Diego Batlle en su crítica de la película publicada en otroscines.com. Es una película –opina, por su parte, Horacio Bernades[178]– que busca problematizar sobre la diferencia sexual. Lucía Puenzo, como la mayoría de los cineastas de su generación, apuesta a establecer relatos donde se evita una proyección de una toma de posición explícita del realizador:

> Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación. Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario. (Aguilar, *op. cit.*: 23)

El filme tiene un final abierto, sin moraleja, y ninguno de sus personajes desprende un discurso moralizador como era frecuente en las realizaciones de los

---

[174] Incluido en la antología *Chicos* (Segio Bizzio, Interzona, Buenos Aires, 2004).

[175] En el mundo hallamos antecedentes como *Myra Breckinridge* (Sarne, Michael, 1970), *Mi querida señorita* (Armiñán, Jaime de, 1972), *Le mystère Alexine*, (Féret, René, 1985).

[176] Para señalar a un individuo provisto de genitales de ambos sexos preferimos el término de intersexual; el de hermafrodita está ligado con la patologización que hizo la medicina (hermafroditismo).

[177] Batlle, Diego. "Secretos íntimos". otroscines.com, 14 de junio de 2007. Véase: http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=306

[178] Bernades, Horacio. "El saludable arte de plantear preguntas". *Página 12*, Buenos Aires, 14 de junio de 2007. Véase: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6638-2007-06-14.html

años inmediatamente posteriores a la última dictadura. La interpretación ideológica y política depende únicamente del receptor.

La mirada de los personajes adolescentes va hacia adentro, hacia una exploración psicológica de los retos a los que se enfrenta el individuo al momento de descubrir y buscar afianzar su sexualidad. Álvaro se encuentra en una etapa de reconocimiento de su homosexualidad. Alex, por su parte, a quien desde su niñez le habían prescripto medicamentos para inhibir el desarrollo de su virilidad, comienza a rechazar la imposición de sus padres de elegir entre uno u otro género de forma artificial. Su rechazo se materializa en el abandono de los inhibidores que le habían estado suministrando.

Reconocemos en este conflicto el mismo que narran las memorias de Herculine Barbin, presentados en forma de libro por Michel Foucault en 1978[179] y llevados al cine por René Féret bajo el título de *Le mystère Alexine*, cuyo manuscrito, encontrado junto al cuerpo sin vida de Abel Barbin –la nueva identidad que había adoptado Herculine– (Foucault, 2007: 125). La historia narra la experiencia vivida por una persona intersexual que, luego de haber sido criada y educada como una niña, se reconoció a sí misma como varón. Alexine, al igual que Alex en *XXY*, descubre su sexualidad masculina en su primer encuentro sexual; la diferencia es que Alexine la descubre con Sara, su compañera de cuarto en un internado, mientras que Alex (la elección del nombre del personaje que ha hecho Puenzo difícilmente haya sido obra del azar) la hace con un varón (Álvaro). Alex plantearía entonces un doble conflicto frente al juicio de una sociedad regida por una normativa de género dicotómica: poseer una formación genital indefinida y haber asumido su sexualidad masculina con otro hombre. Sin embargo, si dicha sociedad se guía por la apariencia externa de los personajes y no se entera de los detalles de la sus encuentros sexuales, la pareja que irradiaría una relación homosexual es la que forman Alexine y Sara. En efecto, Alexine se conduce y es percibida como una mujer; es aceptada como institutriz por la directora del instituto. Cuando esta última y el párroco del pueblo se enteran de la relación que une a las dos mujeres (¿son

[179] Precedentemente, una edición del manuscrito había formado parte de la publicación del doctor Ambroise Tardieu *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels* (Ed. J.-B. Baillière et fils, Paris, 1874)

realmente dos mujeres?) estalla un escándalo que provoca el despido de Alexine del internado y la amenaza de un escándalo aún mayor si la noticia trascendiese los muros del claustro institucional.

Sara, después del primer contacto sexual, comienza a llamar Camille a su pareja, nombre que en francés se usa indistintamente en su versión masculina y femenina. Sara comprende así el carácter indefinido de la sexualidad de Alexine. No obstante, a falta de una forma de identificación social por fuera de la dualidad masculino–femenino, por medio de la vestimenta por ejemplo, la sociedad conservadora de entonces (Bretaña, a mediados del siglo diecinueve) condena la relación, en apariencia, homosexual. El reconocimiento de la identidad de género de Alexine por parte del Estado, plasmado en el cambio de sexo otorgado por el registro civil, no alcanza para que la gente la vea desde otra perspectiva. En realidad, tanto la antigua como la nueva identidad de género no corresponden al carácter biológico y psíquicamente indefinido (al menos desde el punto de vista dualista de género) de Alexine. Esta cuestión es, a nuestro entender, clave para comprender la complejidad de los estudios de género.

Captura de pantalla de *Le mystère Alexine* (00.33'.47")

Captura de pantalla de *XXY* (00.33'.24")

En el caso del filme *XXY*, la otra mirada, la de los padres, se dirige más bien hacia las inquietudes que generan los prejuicios culturales cuando se tiene un hijo que se sale del molde socialmente admitido –en este caso, el molde binario de la sexualidad–. En la diferencia del abordaje de la cuestión efectuado por ambos puntos de vista (el de los padres y el de los hijos) se concentran los interrogantes planteados por los estudios de género desde que afianzaron su lugar en las ciencias sociales en los albores de los años 1990.

Desde los textos pioneros feministas se intentó problematizar la diferencia que se fue estableciendo entre los sexos y su polarización en dos géneros: uno masculino, fuerte, que todo puede permitirse, y otro femenino, débil, que debe someterse a las reglas sociales que el otro impone. Con esta reflexión comienza Simone de Beauvoir su famosa obra *Le deuxième sexe*:

> La femme? C'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire; elle est une femelle : ce mot suffit à la définir. Dans la bouche de l'homme, l'épithète « femelle » sonne comme une insulte ; pourtant il n'a pas honte de son animalité, il est fier au contraire si l'on dit de lui : « c'est un mâle ! » Le terme « femelle » est péjoratif non parce qu'il enracine la femme dans la nature, mais parce qu'il la confine dans son sexe. (Simone de Beauvoir, 1949: 39)

La traducción al castellano no presenta ningún tipo de inconvenientes, al contrario de lo que a menudo sucede cuando se trata de traducir expresiones populares muy utilizadas. El "macho" no sólo es asimilado a su instinto animal sino que además es asociado a la valentía (así como maricón lo es a la cobardía: "Sigue teniendo miedo; ¡usted es un verdadero maricón, lo juro!", le decía el personaje Vinicio da Luna al narrador de *La guerre des pédés*, de Copi). Referencias de la relación entre las nociones de "macho" y "valentía" –además de observarlas en el análisis efectuado por Pablo Alabarces al que hicimos alusión anteriormente– las encontramos en una frase de *Los siete locos*, de Roberto Arlt: "El macho va de caza o a guerrear", dando a entender lo contrario para el mundo ajeno a la masculinidad exacerbada.

Esta diferencia entre los géneros establecida en nuestra sociedad llevó a ciertas intelectuales, varias de ellas participantes de movimientos por los derechos de gays y lesbianas (las más notables que hemos observado son mujeres), que teorizaban sobre este artificio desde los años 1970 y 1980, a proponer un nuevo paradigma (¡Nada más y nada menos!) que entra en conflicto con el dominante de la distinción dicotómica de los géneros. Una de las obras principales que tuvieron este objetivo es *El género en disputa*, de Judith Butler, un texto concebido dentro del marco académico estadounidense pero pensado desde una perspectiva postestructuralista, aunque la "teoría francesa" no es lo único que anima este texto.

> [Este libro] nace de un prolongado acercamiento a la teoría feminista, a los debates sobre el carácter socialmente construido del género, al

> psicoanálisis y el feminismo, a la excelente obra de Gayle Rubin sobre el género, la sexualidad y el parentesco, a los estudios pioneros de Esther Newton sobre el travestismo, a los magníficos escritos teóricos y de ficción de Monique Wittig, y a las perspectivas gay y lésbica en las humanidades. (Butler, 2007: 11)

Volviendo a la película, los dos problemas de identidad que plantea son complejos y diferentes entre sí. Àlvaro es un adolescente que trata de encontrar su identidad en lo que refiere a su sexualidad, a su actividad sexual, aunque no en lo inherente a su sexo biológico; por el contrario, Alex, acarrea con dos excepciones a la norma establecida en la distinción de géneros: la primera es que biológicamente, por poseer genitales masculinos y femeninos, su cuerpo no corresponde al dimorfismo de nuestra especie (lo que la medicina ha señalado como patología llamándola hermafroditismo); la segunda es que, por la primera razón –y por los condicionantes culturales que reducen a dos las posibilidades de expresión sexual–, su forma de relacionarse sexualmente no va a estar atada a ninguna de las dos normalizadas por la dicotomía masculino–femenino. El primer caso, sin dejar de ser complejo, se vuelve banal ante la complejidad del segundo ¿por qué? quizás porque de la apariencia de Álvaro tenemos una percepción de la "realidad" de su género (Butler, *ibid.*: 27–28), algo que no sucede con la apariencia de Alex. Cuando observamos a Alex, se vista como se vista, no alcanzaríamos a percibir la "realidad" de su género. Incluso ver su desnudez no nos alcanzaría. En este segundo caso nuestras percepciones culturales fallan y ponen en duda las categorías preexistentes:

> Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio, también se pone en duda la *realidad* del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que lo que consideramos "real", lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género, es, de hecho, una realidad que puede cambiar y que es posible replantear. (*Ibid*.: 28)

El acierto de la película radica en el abordaje de esta problemática y en la incomodidad que ésta genera en nosotros en tanto espectadores, como en la escena donde tanto Alex como Álvaro realizan juntos su iniciación sexual: es en ese

acto donde “la película de Lucía Puenzo viola, de modo más que literal, todas las previsiones del espectador, dejándolo de allí en más sin defensas”[180].

El filme abre varios interrogantes y plantea una reflexión sobre la mirada que echa la sociedad sobre las diversidades sexuales y su afán por normalizar (en este caso por la vía medicinal, llegando incluso a considerar el recurso quirúrgico) todo aquello que se sale de las características físicas y fisiológicas predominantes en la especie.

Michel Foucault, quien consagró gran parte de su obra a estudiar los mecanismos de poder por los cuales las sociedades occidentales reprimen las costumbres que ellas juzgan “monstruosas” o “pervertidas”, sostiene que las mismas se han obstinado en definir un “sexo verdadero” que delimite no sólo las posibilidades de la sexualidad sino que también defina la apariencia física de los individuos. Sin embargo, en lo que refiere a la intersexualidad, hasta los albores de la modernidad hubo una cierta libertad y aceptación de la diferencia: “Se ha tardado mucho en postular que un hermafrodita debía tener un sexo, uno sólo, uno verdadero. Durante siglos, se ha admitido, sencillamente, que tenía dos” (Foucault, 2007: 12).

Es, entonces, del trabajo de Foucault de donde tomaremos prestada la frase con la que abre su presentación de la edición española de las memorias de Herculine Barbin, frase que a nuestro juicio resume el espíritu de la película de Lucía Puenzo: “¿Verdaderamente tenemos necesidad de un sexo verdadero?” (*Ibid*.: 11).

En la visión dualista del género reposa el mayor problema que enfrentan los estudios de género. Dicho punto de vista no permite una armonía entre vida privada y pública, una aceptación en la esfera pública de lo que es aceptado en la esfera privada. Sobre todo en lo concerniente a la actividad sexual. La legislación de un país –y las instituciones en general– puede establecer nuevas formas de género, incluso una forma indefinida; pero se necesita además un verdadero cambio cultural que destierre el prejuicio del dualismo sexual y de género. Una de las vías para

[180] Bernades, *op. cit.*, 14 de junio de 2007

alcanzarlo es a través de las expresiones artísticas y los medios formadores de opinión; es a este fenómeno al que hemos estado asistiendo en Argentina desde entrados los años 1990, el mismo que tratamos de analizar en este trabajo.

Dame pelota: **la representación de la villa y de las diversidades sexuales**

> *El asunto no es si te gustan las mujeres. El asunto es si te gusto yo.*
>
> Guillermo Saccomanno, *La lengua del malón*

La historia gira en torno a la relación entablada entre Dalia, la protagonista y narradora, y "Catana". Ambas juegan al fútbol, pero en equipos diferentes. El día que sus clubes deben enfrentarse, una situación, sino dantesca por lo menos extraordinaria, sucede: a todo el equipo de Independiente (Dalia es su arquera) le viene la menstruación al mismo tiempo, el día del partido contra Boca –donde "Catana" lleva la camiseta número diez– y el de la última ocasión para lograr la permanencia en la categoría. De este modo empieza el relato. Una vez terminado el partido, la trama cambia de escenario y se traslada a Villa Fiorito, donde vive "Catana".

El análisis de *Dame pelota* puede ser relevante tanto en lo concerniente a los excluidos económicos como a aquellos que son marginados por su identidad sexual. En efecto, en esta novela publicada en 2009 –la segunda escrita por Fernanda Laguna bajo el seudónimo de Dalia Rosetti– aparecen representadas varias particularidades que nuestra sociedad margina: La villa de emergencia como un barrio más de la ciudad, la mujer como jugadora de fútbol[181], el amor entre dos personas del mismo sexo.

[181] La marginación de la mujer futbolista remite a lo que John Money, Joan Hampson y John Hampson, de la John Hopkins University, analizaron en su estudio titulado *Imprinting and the establishment of gender role*

La transgresión de esta escritora se intuye, aunque parezca una contradicción, desde la precaución del uso de un recurso como el seudónimo que podría interpretarse como un resguardo ante el riesgo que suponen los temas que aborda. Aunque también podría decirse que apela al uso de otro nombre como una forma de identificación a un grupo de artistas que también lo hace, tal es el caso de los que trabajan bajo el nombre de Washington Cucurto y María Moreno; el primero, cuyo verdadero nombre es Santiago Vega, es amigo de Laguna y ambos, junto a Javier Barilaro, hicieron realidad –como hemos dicho anteriormente– el proyecto "Eloísa Cartonera"; la segunda, llamada en realidad María Cristina Forero –una de las precursoras en la problematización de las sexualidades en la trama de los relatos de ficción[182]–, es una de las inspiradoras de Laguna. Por otra parte, en referencia a la integración de un grupo de artistas, ya hemos señalado en la introducción de esta tesis la influencia que tuvo en Fernanda Laguna el trabajo colectivo junto a artistas tales como Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón.

Lo curioso de *Dame pelota* es que nos muestra un mundo donde todos los personajes, tanto principales como secundarios, tienen una identidad de género o sexual diferente a la heteronormativa; todos son homosexuales –gays, lesbianas, transexuales–. El fenómeno es tanto más curioso cuanto que las minorías ya no son tales sino mayoría. Lo más notable es, quizás, el trabajo sobre el lenguaje para despojarlo, en algunos pasajes, de todo elemento que pueda precisar la identidad sexual de algunos de los personajes que aparecen fugazmente, como en el caso de la expresión "es un hijo de puto", manifestada por el personaje secundario Susana sobre Paulo, su novio. Este recurso llevaría al lector a dudar sobre la verdadera orientación sexual de los otros personajes que no han sido explícitamente identificados, como sí ha sido el caso de Dalia, la protagonista, y el de Catana, a través de la descripción detallada de su primer encuentro íntimo en la casa de esta última.

(1957) sobre los condicionantes de género que la sociedad impone para el sexo femenino y masculino. Este aspecto lo vamos a desarrollar en el capítulo consagrado a los estudios *queer*.

[182] Su novela *El affair Skeffington* narra la historia de una escritora estadounidense durante su estancia en el Paris-Lesbos del periodo de entre guerras.

Un aspecto que se destaca en el trabajo de Laguna es el juego con el lenguaje. Desde el título se puede observar una intención de generar en el lector la necesidad de prestar una atención especial a las palabras y el registro de lenguaje. Al observar, en la cobertura del libro, la imagen fotográfica que nos muestra una chica pateando un balón podemos deducir que "dame pelota" refiere al fútbol como deporte; sin embargo, la expresión imperativa "dame pelota" significa, en el lenguaje coloquial rioplatense, "prestame atención" o, en clave sentimental, "reconocé o correspondé mis sentimientos hacia vos". De ese modo, podemos decir que el titulo refiere tanto a "pasame el balón", en un contexto futbolístico, como a "correspondé mi amor", en uno sentimental.

La utilización de un registro coloquial es una constante en los títulos de la obra de esta autora. El título de su primera publicación fuera del circuito artesanal[183], *Me encantaría que gustes de mí* (2005), presenta, en efecto, un error de concordancia entre la proposición principal de la oración y la subordinada que está incrustada en ella puesto que en lugar de la correcta relación de una proposición principal con el verbo en condicional y su subordinada con el verbo en imperfecto del modo del subjuntivo (*Me gustaría que gustases de mí*) en el nombre de la compilación de cuentos el verbo de la subordinada está en presente del subjuntivo.

Este error en la concordancia verbal de las proposiciones subordinadas respecto del verbo de la oración principal (en este caso se trata de una relativa sin antecedente expreso) es muy común en el Río de la Plata, en las nuevas generaciones, sobre todo de los estratos medio y bajo de la población. Nuestra hipótesis es que este fenómeno es producto de una tendencia al uso del pretérito indefinido (simple) en las acciones pasadas con incidencia en el presente en lugar del uso correcto del pretérito perfecto (compuesto), según la Real Academia Española. Por ejemplo, es frecuente escuchar decir a los rioplatenses "¡qué bueno que viniste!" a alguien que acaba de llegar, cuando en realidad lo correcto sería: "¡qué bueno que has venido!". Este uso del pretérito indefinido hace que cuando un bonaerense manifieste un reproche sobre una acción directamente ligada a ese

[183] Con anterioridad había publicado en editoriales artesanales como Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera los títulos *Tatuada para siempre* (1999) y *Sueños y pesadillas I*, *II*, *III* y *IV* (1999-2003).

momento –cuyo pedido fue realizado dentro del espacio de tiempo en que se encuentra el presente, por ejemplo “esta mañana”– cometa un error tanto con la oración gramaticalmente incorrecta como en la correctamente armada: “te dije que llegues más temprano” tiene un error de concordancia puesto que el verbo de la subordinada debería estar en imperfecto del subjuntivo, pero en el caso que se respete la concordancia (“te dije que llegaras / ases más temprano”) el error se encuentra en la excesiva brecha temporal entre la idea expresada verbalmente (en un pasado acabado) y la inmediatez de la acción “llegar”. Este problema se salva, gramaticalmente, conjugando el verbo de la oración principal en pretérito perfecto: “te he dicho que llegues temprano”. Sin embargo, en el uso oral no genera ningún inconveniente puesto que el contexto ayuda a evitar equívocos en el sentido de la idea expresada.

Creemos, entonces, que este uso caótico de los pretéritos en las oraciones con subordinadas influye en la conjugación incorrecta del verbo de la subordinada cuando la oración principal está expresada en condicional. Este fenómeno frecuente en las clases populares no ha pasado desapercibido para Fernanda Laguna y los expresa en sus obras desde sus títulos. La elección del trabajo en el lenguaje en sus obras pasa, entonces, por el rescate de las expresiones de lenguaje popular que demuestran una marcada contestación al correcto uso de la lengua, como por ejemplo la tendencia a la simplificación de las frases con oraciones compuestas como las señaladas anteriormente.

La escritora también recurre al trabajo sobre la lengua para dar cuenta de la complejidad de la sexualidad y la identidad de género cuando se rompe con el esquema dualista heterosexual. En efecto, en varios pasajes del relato, Dalia circula por el interior de la villa y va encontrándose con personas cuya identidad de género no queda establecida o bien, algunas, son señaladas con las dos posibles dentro del marco binario hegemónico dentro del universo heterosexual.

> Voy adonde me dijo Marcelo y él está esperándome haciendo buches con una cerveza casi llena en la mano. Lo miro bien y me doy cuenta que es más chica de lo que me había parecido. Bajita y flacucha y morocha y de pelo bien corto. Nos saludamos con un beso y él me pasa cervecita bien fresca en la boca. (Rosetti, 2009: 35)

La descripción de Marcelo que hace la narradora pasa repentinamente de los pronombres en género masculino a los adjetivos en femenino ¿Es Marcelo un chico o una chica? A juzgar por el nombre masculino diremos que, sin lugar a dudas, es un muchacho; pero si tenemos en cuenta la descripción citada y la orientación sexual de Dalia que la atrae hacia Marcelo diremos que se trata de una joven lesbiana con una actitud directa de "estilo masculino" –Dalia, al inicio de la novela, decía algo similar sobre la Catana (*Ibid*.: 8) –. Intuimos que Marcelo debe de hacerse llamar así porque se ve a sí mismo como un hombre; no obstante, Dalia se refiere a ella, por lo general, con pronombres o adjetivos en género femenino. Es así cuando Marcelo la invita a tomar cocaína; en ese pasaje Dalia comenta: "yo acepto e inhalamos las dos sobre un taburete […]" (*Ibid*.: 36).

Algo parecido sucede con Susana, la hermana de Marcelo; pero en el sentido inverso. Susana ejerce la prostitución tanto dentro como fuera del barrio. Dalia la describe de la siguiente manera: "De pronto entra Susana vestida de San Jorge con unos jeans rojos y una remera ajustada verde. Sus pechos son duros y retro. Yo clavo mi mirada en ellos" (*Ibid*.: 39). Hasta aquí el lector se representa a Susana como una mujer llamativa; pero la confusión surge cuando entra Marcelo.

- Ahí viene Marce. ¡Hoooola Marce! –dice Su.
- Hola Jor. Traje unas cervezas ¿Quieren que las tomemos juntos? (*Ibid*.: 40)

¿Por qué Marcelo dice Jor en lugar de Su o Susana? Lo primero que nos viene a la mente es que Dalia había dicho que Susana estaba "vestida de San Jorge" y que, quizás, el saludo de Marcelo haya ido en ese sentido. Sin embargo, después de una conversación entre Susana y Dalia que siembra aún más la confusión, Marcelo responde molesto –aparentemente movido por los celos– una pregunta de Susana:

- Buenos –dice Su– me voy. ¿No querés que te maquille Marce?
- No, después Jorge. (*Ibid*.: 41)

Es evidente que Susana ha tenido, en algún momento de su existencia, una identidad bajo el nombre de Jorge. Los lectores tienen la confirmación de parte de la

narradora: “Pienso en Susana, si se habrá sacado la pija o no. Espero que no porque me gustaría probar alguna vez” (*Ibid*.: 42).

Observamos entonces que la autora no sólo aborda dos de las temáticas más sensibles de la sociedad sino que también elabora un entramado textual capaz de dar cuenta de la complejidad a la que se enfrentan cotidianamente los individuos cuya situación social y elección de género los sitúa por fuera de los cánones establecidos por los sectores hegemónicos.

Centrándonos nuevamente en la villa, no es casual que el escenario elegido para ambientar la mayor parte del relato haya sido Villa Fiorito, más aún si se trata de ubicar allí la casa donde vive la mejor jugadora del torneo femenino de fútbol: Catana lleva la camiseta número diez de Boca Juniors, como lo había hecho antaño un ilustre habitante de Villa Fiorito: Diego Armando Maradona.

En esta novela, por otra parte, la villa es un espacio donde conviven tanto la alegría festiva y el desenfreno sexual como la violencia física y psicológica. Dalia entra por primera vez en un barrio de este tipo junto a la Catana quien, al ser respetada por sus vecinos, permite que la experiencia transcurra sin ningún tipo de problemas. Estos surgen, de todas maneras, cuando Dalia deambula sola por las calles internas. Así es como se ve acosada y abusada por la líder de una banda de lesbianas. Sin embargo, el relato en primera persona de Dalia no transmite temor ante semejante situación; transmite, sí, una sensación de angustia propiciada por la sumisión de la protagonista y su exposición permanente a los malos tratos (el maltrato no parece afectarle a Dalia; sí afecta, no obstante, al lector). Sabiendo que corre el riesgo de cruzarse con la banda de chicas violentas, ella sale a la calle sin tomar ningún tipo de precaución como evitar la zona por donde suelen andar o pedirle a la Catana que la acompañe. Esta angustia que sentimos al principio se va diluyendo a medida que avanzamos en la lectura. La previsibilidad de lo que antes no conocíamos –saber que Dalia va a estar en medida de manejar la situación de peligro– disminuye el nivel de zozobra que sentíamos antes.

Rosetti/Laguna logra mostrarnos en este relato un espacio que no conocemos y que, justamente por esto último temíamos. La mala reputación de las villas es el resultado de décadas de bombardeo ideológico de parte de ciertos formadores de

opinión –la prensa en todos sus soportes, los políticos de derecha–. El estigma fue tomando forma a lo largo de los años desde que en los años 1940 se señalara a los villeros como a unos incivilizados, hasta que en el segundo lustro de la década de 1970 la última dictadura militar comenzó a acusarlos directamente de delincuentes. El primer caso, el prejuicio que atribuye a los habitantes de las villas la barbarie venida del interior del país, Hugo Ratier lo deja entrever cuando cita un rumor a propósito de los villeros que, desde los años 1950, comenzó a circular entre la clase media urbana:

> "Cuando los villeros realojados tomaron posesión de sus flamantes departamentos, lo primero que hicieron fue levantar el parquet del piso para hacer fuego con sus maderas y preparar suculentos asados. Luego sembraron plantas en las bañeras, vendieron la broncería, etc". (Ratier, 1972: 30)

En el segundo caso, Oscar Oszlak detalló los fundamentos que los militares utilizaron en 1977 para estigmatizar a los villeros en la campaña de opinión pública que les habría de permitir erradicar sus viviendas y "congelar", según el término usado por el entonces intendente de la ciudad de Buenos Aires, Osvaldo Cacciatore, la posibilidad de que se formasen nuevos asentamientos.

> "Al villero le gusta vivir en la villa, una especie de "ghetto" donde "nadie entra" y donde se integra a una estructura socioeconómica particular, con leyes internas especiales. Se trata de gente de muy bajo nivel laboral, generalmente extranjeros de países limítrofes, que poseen una formación cultural diferente y trasladan al ámbito urbano las pautas de sus lugares de origen. Tienen medios suficientes para acceder a otras formas de vivienda, ya que muchos poseen autos, comercios, terrenos y casas. Obtienen beneficios y privilegios de los que no gozan otros habitantes de la ciudad: no pagan impuestos ni servicios, explotan comercios clandestinos o forman parte de mafias organizadas. Muchos de ellos son delincuentes, que encuentran en la villa cómodos aguantaderos".[184] (Oscar Oszlak, 1991: 159–160)

El logro de Fernanda Laguna pasa por la desmitificación de la villa como espacio inaccesible para los que no pertenecen a ese medio. Dalia, al igual que el

[184] El manuscrito del libro de Oszlak fue terminado en 1981, pero la publicación de semejante texto de denuncia no era posible incluso cuando en la segunda mitad de 1982 el nuevo presidente dictatorial, Reinaldo Bignone, daba signos de apertura política. Sin embargo, el autor destaca en su página web el rol que jugaron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo para publicar en la revista *Punto de Vista* (el número 16 de noviembre de 1982) un artículo que resumía su investigación. http://oscaroszlak.org.ar/images/articulos-prensa/Los%20sectores%20populares%20y%20el%20derecho%20al%20esp%20urb.pdf

personaje Delia de *La lengua del malón*, se deja guiar por la fuerza de la pasión y se introduce en un territorio que le estaba vedado por los prejuicios de su entorno social. Descubre allí un mundo desenfrenado donde la gente puede dar rienda suelta a sus pasiones sin que nada ni nadie las reprima. La protagonista descubre, del mismo modo, que en ese espacio existen excesos de quienes ostentan algún tipo de poder, pero no difieren de los que suceden fuera de la villa en la ciudad burguesa. En la ficción de Laguna, ocurren dos hechos que dan cuenta de ello: en una ocasión Dalia es abusada sexualmente por la banda de lesbianas que controla una calle de la villa y, en otro pasaje del relato, la líder de ese mismo grupo asesina a un joven que le cae antipático. En la vida real, del mismo modo, asistimos a casos como el de Natalia Melmann quien, en febrero de 2001 mientras volvía a su casa, en Miramar, fue abordada e introducida por la fuerza en un patrullero de la Policía, llevada a una casa y violada por cinco hombres –cuatro de ellos policías de la provincia de Buenos Aires–. Después de los tormentos la chica de 15 años fue estrangulada[185].

Por otra parte, la villa miseria, en *Dame pelota*, es un espacio de libertad donde todos los que allí viven pueden expresarse sin censura. Tal ausencia de restricciones permite que haya una disminución de la agresividad en ciertos seres, el lector puede figurárselo a través de la reflexión que hace Catana en relación a los animales sueltos.

- Por aquí está lleno de perros, pero son todos mansos porque viven sueltos –afirma Catana.
- A veces los perros de Capital que están sueltos me dan miedo –dice Dalia.
- Aquí no, se acostumbraron a vivir entre niños. Son como delfines que salvan vidas. (*Ibid*.: 15)

Esta actitud mansa de los animales en libertad puede también personificarse en los habitantes del barrio. Sin embargo, como hemos visto antes, no todas las personas que allí viven son inofensivas; pero es interesante la relación que hace el relato entre el cautiverio y la agresividad, la libertad y el sosiego.

Observamos, entonces, que Fernanda Laguna apuesta, principalmente, a una visibilización de las diversidades sexuales; pero, simultáneamente hace un trabajo

[185] Véase más información en : http://archivo.losandes.com.ar/notas/2002/10/6/policiales-51637.asp

en el mismo sentido sobre los excluidos económicos –los villeros, en particular–. Para tal fin narra la historia de amor de dos jóvenes mujeres y sitúa el relato en una villa miseria. El trabajo en el lenguaje va en el mismo sentido y revela las falencias de la lengua tanto en lo concerniente a los usos y expresiones de los sectores populares como en lo que a expresiones sobre la complejidad de las relaciones sexuales y de género refiere.

***La virgen Cabeza*: miradas diversas**

> *De niño, Canetti había aprendido a reconocer en el castellano de los sefardíes balcánicos aquellos romances anteriores a un exilio de siglos. Aún hoy sus primos de cultura hablan en castellano.*
>
> Edgardo Cozarinsky, *El pase del testigo*.

La virgen cabeza narra la historia de Catalina, una joven periodista, y Cleopatra, su pareja –una travesti de la villa miseria "El Poso", veinte años mayor que ella y de quien está embarazada–. El relato transcurre desde que se encuentran por primera vez hasta que se instalan como inmigrantes en la ciudad estadounidense de Miami. Se trata de su trayecto "villa – masacre – Miami", tal como llama Cleo a ese itinerario (Cabezón Cámara, 2009: 18). En efecto, ese camino transitado señala que entre el encuentro y la emigración hacia el país del norte hubo un momento, no tan largo y descriptivo como el transcurrido en la villa o en Miami pero de una intensidad tal que resulta clave en el desenlace de la trama: la masacre. Ésta es la apoteosis de todo lo que habían venido experimentando los protagonistas en la villa. Significó, además, el final de la aventura que habían empezado un año y medio antes, un día soleado de noviembre, la periodista de policiales de un diario importante (Catalina) y su compañero Daniel, un fotógrafo funcionario de la SIDE (*Ibid*: 30), cuando habían decidido emprender el camino hacia la villa ubicada en el norte del Gran Buenos Aires –entre los barrios de gente adinerada y el Delta donde

suelen ir a pasar los fines de semana miles de porteños en busca de algo de vida silvestre–.

Los personajes principales son Qüity (el sobrenombre que le ponen a Catalina) y Cleo, aunque es necesario tener en cuenta el rol que juega Daniel como nexo, facilitador del encuentro entre aquellas. Ese enlace es necesario para justificar el acercamiento entre los dos mundos que se quieren representar: Qüity, aunque tiene una sensibilidad por los problemas sociales, se debate entre la cultura eurocentrista que integró desde la cuna y la que encuentra en la villa –la que considera, algunas veces, desprovista de seriedad–, como cuando en un baile allí organizado canta un *reggaeton* pero cambiándole las letras –a las que considera estúpidas– por otras de cancioneros antiguos (*Ibid*: 113–114); algo parecido sucede con Cleo quien, para sobrellevar su vida fuera de la villa, se adapta al entorno del barrio burgués a través de una postura discreta lejos de la imagen estridente, típica en ella antes de emigrar hacia Miami.

Por un lado tenemos a Qüity impregnada de todos los prejuicios que tiene la cultura eurocentrista respecto de las que difieren de ella, como lo pone de manifiesto Cleo al recordarle a Qüity el aspecto que tenía la primera vez que entró en la villa:

> Tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o a pisar arenas movedizas. (*Ibid.*: 22–23)

Por otro lado, tenemos a Cleo, quien también experimenta una transformación cuando se exilia en Estados Unidos. Allí, Cleo es una estrella de la música popular. Canta música latina, una ópera cumbia que le compuso Qüity (*Ibid*.: 24). Pasó de ser la “Hermana Cleopatra”, que filmaban las cámaras de la SIDE instaladas alrededor de la villa mientras ella seguía su rutinaria devoción por la virgen que un “agradecido” albañil le había erigido en el potrero del barrio (*Ibid.*: 33–34), a Cleo, la cantante de cumbia que se produce en los plató de televisión de Miami. Sigue teniendo un alma sensible, pero ha aprendido algunos trucos elementales para subsistir en la jungla urbana.

> Las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche. Ni Cleo podía prescindir de sus ceñidos brillos. Ahora le sale mejor: se volvió capaz de lutos, de tejidos negros hasta las rodillas, de velos opacos, de tacos cortos, de zapatillas blancas. (*Ibid*.: 55)

En el "primer mundo" –tal como hemos señalado algunas líneas atrás– Cleo aprendió "la discreción, ese atributo del que hacen ostentación algunas clases de poderosos" (*Ibid*.). Distingue bien, la narradora: "algunas clases de poderosos", pues ya hemos advertido que los nuevos ricos de los barrios cerrados no son tan discretos y les gusta la ostentación; no obstante, se trata en ese caso de una exhibición económica. La discreción a la que alude Qüity es una que reprime la exuberancia, como los gritos, reclamos airados, colores estridentes. Sobre los colores, por ejemplo, es todo un símbolo que en un deporte tan popular como el fútbol salte a la vista esta distinción de percepción: las camisetas de los seleccionados europeos son, en su mayoría, lisas y de colores sobrios, apagados; en cambio, las selecciones sudamericanas y africanas usan colores vivos y algunas, incluso, son a rayas o tienen una franja.

En este sentido, asumiendo la existencia de dos visiones opuestas del mundo que coexisten en el seno de nuestra sociedad, la historia de las últimas semanas de la villa El Poso es narrada a dos voces, de manera alternada, por Qüity y Cleo desde sus singularidades subjetivas.

Del mismo modo que la pareja protagonista representa el acercamiento entre dos percepciones de la sociedad, las voces de Qüity y de Cleo representan el pesimismo y el optimismo, respectivamente. Cuando habla Qüity, el relato es oscuro, siniestro; cuando interviene Cleo es para dar color y esperanza. Es interesante notar cómo el tono apocalíptico de la primera se impone al aparentemente ingenuo de la segunda. Mientras Qüity apoya sus ideas en explicaciones racionalistas, Cleo lo hace desde el misticismo de sus diálogos con la Virgen cabezona. Aquí también se refleja la disputa entre una cultura dominante inscrita en el paradigma científico occidental eurocentrista y una cultura americana enmarcada dentro de referencias tanto espirituales como telúricas. No es que ésta deba resolverse, sino que debiera ser reconocida para, así, dar cuenta de la importancia de todas las culturas que contribuyen en la formación de nuestra civilización. Rodolfo Kusch lo demuestra en

la metáfora de la Serpiente Emplumada: la representación de la unión de los opuestos que equilibra la categoría de ambos:

> Los deja en un mismo nivel, en una realidad uniformada, en que los opuestos nada valen y que la utilización de uno y de otro resulta indistinta. Es lo que expresa el nombre maya *Quetzalcóatl*, en el que se unen, en un solo vocablo, la serpiente, *cóatl*, con el *quetzal,* un ave de América Central, como dos términos tergiversables. (Kusch, 2007: 38)

De este modo, el filósofo argentino demuestra la existencia de múltiples culturas, a las cuales es necesario poner en un mismo nivel: "la ambivalencia crea la Serpiente Emplumada porque al tener dos realidades a que apuntar y no poder decidir por ninguna se ve precisada a perpetuarlas o sea a unirlas" (*Ibid*.: 39). Según Kusch, la dualidad del *Quetzalcóatl* representa la realidad primaria de nuestro continente puesto que tanto uno como el otro "oscilan entre verdades rotundas que, por ser tales, sólo son superadas por vía emocional o sea ambivalente" (*Ibid*.).

El mestizaje, desde la perspectiva de este autor, constituye la única solución a la diferencia de nivel entre las diversas culturas que conviven en una misma sociedad, "primero, porque de este modo la vida predomina sobre el espíritu, la emoción sobre la idea, la unión sobre la oposición y, segundo, porque mantiene la vigencia de los opuestos en el plano de la inteligencia"; así, concluye que lo mestizo es, en definitiva, una conciliación de opuestos tendientes a emparejar desniveles; aunque es necesario aclarar que no se busca con ello anular dichos opuestos (*Ibid*.: 39–40).

En ese sentido, las visiones del mundo de Qüity, por un lado, y de Cleo, por el otro, representan las dos culturas en lucha en nuestra civilización americana; tanto Qüity como Cleo han sido socializadas por un esquema cultural desnivelado, pero la apertura de espíritu de ambas permite que las diferencias culturales se salven y convivan en un conflicto necesario y saludable.

Por otra parte, al igual que *Dame pelota* (Rosetti, 2009), la novela de Gabriela Cabezón Cámara aborda la exclusión en dos de sus formas: la exclusión económica urbana y la exclusión de las identidades de género disidentes de la hegemonía heterosexual. De este modo, aparecen representadas, como hemos dicho, diversas problemáticas ligadas a los marginados como las que nos ocupan en este capítulo;

entre ellas hallamos la violencia institucional hacia los más vulnerables y la violencia de género manifestada sobre todo en la prostitución.

La violencia institucional es representada sobre todo por la brutalidad policial, como durante el operativo de desalojo de la villa que terminó siendo una masacre: “no imaginamos nunca la ferocidad de la represión: nos echaron un ejército encima, sólo puedo comparar el aparato de infantería que nos mandaron con el *Likud* en Palestina. Ametralladoras, *bulldozers* y la decisión de avanzar cueste lo que cueste”, cuenta Cleo, horrorizada (*Ibid*.: 133–134). Eso fue el *summun* de la violencia represiva. En la vida cotidiana es igual de brutal, aunque rara vez sea mortal; a los golpes y hostigamiento psicológico frecuentes entre las tácticas de ostentación de poder de las fuerzas de seguridad se agrega una aún más salvaje: el abuso sexual, la violación. En efecto, una noche, la Policía efectúa un allanamiento en el departamento donde Cleo tiene los encuentros sexuales con sus clientes; como durante el procedimiento se resiste (“ella había hecho karate cuando era chico y durmió a un par” de agentes), “se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de ‘marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho’, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos” (*Ibid*.: 35).

En nuestra sociedad, esta tendencia abusiva de la Policía hacia el sometimiento físico, psicológico y sexual de los detenidos es más frecuente de lo que creemos. En los últimos años, en Argentina, hubo algunos caso que alcanzaron resonancia nacional. El caso Almonacid, en la provincia de Chubut es uno de ellos. El 18 de enero de 2012, en la ciudad de Trelew, Maximiliano Almonacid –menor de edad, de 16 años– había sido detenido por una contravención menor (disturbios en la vía pública); en la comisaría fue torturado y abusado sexualmente por varios funcionarios de la seccional. La víctima denunció penalmente a los cinco policías que pudo identificar, pero la batalla judicial fue dura; sólo se consiguió un veredicto cercano de la justicia al final del segundo juicio, el 23 de abril de 2016: un policía fue condenado por torturas y vejaciones y otros dos por vejaciones, mientras que los dos restantes fueron absueltos. Atrás quedaron cuatro años de lucha, una sentencia absolutoria en el primer juicio, y dos testigos clave asesinados (Bruno Monsalve, el

26 de marzo de 2012, y su sobrino de 13 años, César Monsalve, el 27 de mayo de 2013)[186].

La repetición de este tipo de violencia institucional llevó a que la sociedad de Trelew se organizara y se fundara la Comisión contra la Impunidad y por la Justicia en Chubut[187], una asociación que, a través de apoyo jurídico y legal, de movilización social, de disponibilidad permanente para intervenir rápidamente en caso de detenciones abusivas y otro tipo de actividades como conferencias y eventos culturales, busca sostener a las víctimas y sus familiares y prevenir que se sigan sucediendo este tipo de abusos.

Por su parte, la problemática en torno a la cuestión de género aparece en el relato como cuando Cleo explica que la Virgen le reveló que en la actualidad los prejuicios pueden ser tan estigmatizantes como en el inicio de la era cristiana:

> Yo tampoco puedo creer que me haya elegido para la misión de decir lo que ella tiene para decir, es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido justo a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria, ella dice que no sabés lo que era pretender hablar siendo una madre judía soltera de quince años hace dos milenios. […] Les parecía más tremenda de lo que les parezco yo ahora. (*Ibid*.: 92)

Estos prejuicios son descriptos en numerosos pasajes, pero los más impactantes son los que dan cuenta de la violencia de género. El más impactante es el de un feminicidio que, probablemente, cometió la Bestia –un ex policía– o alguno de sus esbirros. Qüity, por su labor periodística, tiene que ir a Quilmes, en el sur del Gran Buenos Aires, a cubrir un hecho (entrevistar a la familia de un empresario secuestrado). De regreso, para llegar hasta la autopista que va hacia la capital, tiene que salir del centro de la ciudad y transitar por una calle bordeada por una villa:

> Se hizo la oscuridad: se apagaron todas las luces de la zona. […] Se hizo el silencio también. […] En la calle no había un alma, no se escuchaban ni el llanto de un pendejo ni el compás de una cumbia ni el traqueteo de un

[186] Véase más información en : http://www.plazademayo.com/2013/07/trelew-encuentran-a-nino-asesinado-ligado-a-un-caso-policial/ ; http://www.diariojornada.com.ar/157820/policiales/Trelew_tres_condenas_y_dos_absoluciones_para_los_policias_acusados_por_el_Caso_Almonacid_

[187] La Comisión dispone de una cuenta en Facebook: https://www.facebook.com/groups/491534520928745/

> carro ni el ladrido de un perro. […] Pero estaban rodos ahí. […] Lo que estaba pasando llegó segundos después: era una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y en un grito desgarrador, corría como quien cae, se abismaba sobre sus propios pies, contorsionándose al calor del fuego que la quemaba viva. (*Ibid*.: 42)

Qüity es testigo de la ejecución de una chica –víctima de la trata de personas– que quiso huir del cautiverio y la esclavitud sexual a la que era sometida. Seguramente era la Bestia quien la tenía cautiva, "por eso el fuego: ya lo había hecho con dos o tres chicas que se le habían ido antes" (*Ibid*.: 48). Qüity presencia la agonía de la joven y la asiste para que su sufrimiento cese: le pega el tiro de gracia. A partir de entonces, la vida de la joven periodista da un vuelco. Evelyn, la joven víctima de la Bestia, fue "mi *ticket to go*, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera", dice la narradora (*Ibid*.: 49). Un año y medio después va a entrar en la villa donde vive la Cleo. A nuestro entender, el asumirse "villera" de la narradora está estrechamente ligado al reconocimiento de la otra cultura que estaba latente y no terminaba de manifestarse. Pegarle el tiro de gracia a la chica significa, desde una perspectiva jurídica, un asesinato; sin embargo, desde una perspectiva donde las emociones tienen un peso significativo esa misma acción significa evitar que esa chica siga sufriendo y, en caso de haber sobrevivido a las profundas quemaduras, evitarle una existencia signada por el sufrimiento físico.

Feminicidios como el que narra Qüity en la novela son cometidos con frecuencia en nuestra sociedad actual. Dentro de las tres semanas que precedieron el momento en que estoy escribiendo esta sección –8 de junio de 2016– hubo al menos dos crímenes de este tipo que sacudieron a la opinión pública nacional[188]: el 17 de mayo fue asesinada Diana Rojas, de 25 años, en Puerto Madryn[189]; el 7 de junio otro hombre mató a Adela Maciel, de 41, en Lanús[190]. Este último parece, incluso, una provocación: fue perpetrado cuatro días después de las multitudinarias

[188] Según las estadísticas que maneja el colectivo Ni Una Menos, "en Argentina cada 30 horas asesinan a una mujer sólo por ser mujer".

[189] Léase : http://www.clarin.com/policiales/Mataron-punaladas-estudiante-Derecho-Madryn_0_1579042279.html

[190] Léase : http://www.lanacion.com.ar/1906826-una-mujer-fue-degollada-con-su-bebe-de-meses-en-brazos

marchas organizadas por el colectivo Ni Una Menos, que tuvieron lugar el 3 de junio en las ciudades de todo el país[191].

En el relato de Cabezón Cámara, la "Agencia", liderada por la Bestia, es "la Agencia de Seguridad más fuerte del cono urbano", tan fuerte es que le ha quitado a la Policía parte de su tradicional ingreso extra de dinero: la prostitución. Desde entonces, la Policía tiene que cuidar a los marginales de la Agencia porque si no se quedan sin mano de obra para el trabajo sucio (robos, prostitución, etc.), así lo afirma un policía apostado en la entrada de la villa El Poso:

> En la universidad nos dan 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. Pero acá ya no: ni a los negros les damos, tenemos que defenderlos de la Agencia. (*Ibid*.: 39-40)

La Agencia y los policías con formación en derechos humanos de la novela *La virgen cabeza* remiten, a nuestro entender, a los años que siguieron a la depuración de la Policía de la provincia de Buenos Aires; la "maldita Policía", tal como se la bautizó cuando su Jefe era el comisario general Pedro Klodczyk. En marzo de 1997, Eduardo Duhalde –gobernador de la provincia desde 1991– creó, en un intento por controlar un cuerpo de policía que había cobrado demasiada autonomía y era sospechado de muchos delitos y crímenes graves, el ministerio de Seguridad de la provincia[192]. En adelante, la Policía iba a ser controlada por un organismo civil externo. En diciembre del mismo año trescientos comisarios fueron pasados a retiro[193]. Se creía, de ese modo, haber desmantelado una organización que manejaba el juego clandestino, la prostitución, y otros negocios turbios desde dentro de la fuerza de seguridad pública.

---

[191] Ni Una Menos se llamó la primera marcha para denunciar la violencia machista y los feminicidios que se realizó el 3 de junio de 2015. Un año más tarde tuvo lugar la segunda movilización con identica adhesión multitudinaria. Para más información, véase: http://niunamenos.com.ar/

[192] En la nota "Dualde crea un ministerio para controlar a la policía", publicada por el diario *La Nación*, se brinda una lista de algunos de los delitos y exacciones atribuidas a esa Policía. http://www.lanacion.com.ar/65524-duhalde-crea-un-ministerio-para-controlar-a-la-policia

[193] Léase: http://www.lanacion.com.ar/83907-duhalde-paso-a-retiro-a-300-comisarios

Desde entonces, hubo un intento por transformar a la Policía de la provincia de Buenos Aires en una fuerza conformada por hombres y mujeres que sintiesen empatía con sus conciudadanos: entre otras cosas se integraron cursos de derechos humanos en la formación de oficiales y suboficiales. Simultáneamente, recrudeció la violencia y la delincuencia; los asaltos a mano armada pasaron, por ejemplo, a ser crimen en ocasión de robo. En ese contexto comenzaron a pulular las agencias de seguridad privadas –creadas y dirigidas por algunos de los ex altos funcionarios que habían sido pasados a retiro poco tiempo antes–. Dos años más tarde, en el marco de la campaña por las elecciones presidenciales, el ministro de Seguridad tuvo que ceder en su afán de eliminar de la institución policial a los funcionarios que consideraba nocivos y pactar con los que detentaban el verdadero poder en la provincia[194]. Esta puja por los espacios de poder entre las nuevas autoridades y los antiguos jefes de la "Bonaerense" es, pensamos, lo que representa el relato que aquí nos ocupa.

Del mismo modo que en la novela de Dalia Rosetti, en *La virgen cabeza* hay un trabajo en el género de los dos personajes principales que produce un quiebre en las normas rígidas de la estructura binaria heterosexual. Qüity, está claro, es una mujer; Cleo, en cambio, tiene los órganos sexuales de un hombre pero se viste y desenvuelve como una mujer a pesar de su metro noventa de altura –una estatura poco habitual en un varón, pero rarísima en una mujer–. De la relación de pareja que entablan surge la contestación al orden heterosexual. Qüity se enamora de Cleo, de la mujer que emana de su *performance*: "Mi novia se engalanó con apretados pero puros Versace de volados y *animal prints* […] bajo la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería y que me vuelve loca", describe Qüity a Cleo (*Ibid*: 19). Cleo, no obstante su actitud femenina tiene una sexualidad múltiple, prueba de ello es que Qüity está embarazada de ella (ella, Cleo, la penetró haciendo pleno uso de sus órganos masculinos).

Qüity, en el inicio del relato, es una mujer heterosexual; pero a medida que se va integrando en la vida de la villa su sexualidad se va abriendo. Primero abandona los prejuicios que condenan el acto sexual ocasional y promiscuo y se deja llevar por

[194] Léase: http://www.pagina12.com.ar/1999/99-08/99-08-17/pag03.htm

las pulsiones del momento. Tiempo más tarde, siente una atracción hacia Cleo que la confunde, al punto de excitarse al verla tener sexo con otros e ir a saciarlo con cualquier hombre que se le cruce en ese instante (*Ibid*.: 115). Jonás, de quien Qüity se enamoró cuando llegó a la villa, describe esta transformación:

> Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti. Y no te creas que por travesti le vas a poder bajar la caña: mi tía, tan señorita como la ves, te va a dar con un tronco. Antes de ser famosa por la Virgen, ya era famosa por la anaconda que tiene. (*Ibid*.: 118)

Cuando finalmente se concreta el contacto sexual entre Cleo y Qüity, después de la masacre, la confusión en torno a la propia identidad sexual alcanza, incluso, a Cleo. La travesti asegura que nunca antes se le había dado por el lesbianismo; es decir que nunca había tenido relaciones sexuales con mujeres, sólo con hombres, ya fuera penetrando como siendo penetrada (*Ibid*.: 145). "Es como si ayer me hubiera muerto un poco cuando me enterraron [la dieron por muerta después de la masacre] y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece" (*Ibid*.: 141).

Cleo, aunque mantenga una actividad sexual múltiple, no tiene dudas sobre su identidad de género: ella es una mujer y lo único que le falta para ser reconocida es que lo atestigüen los documentos oficiales. Logra este objetivo cuando le entregan el pasaporte y la visa para viajar a Miami: en ambos documentos dice Cleopatra Lobos (*Ibid*.: 19). Son papeles falsos, pero pasan como auténticos. Las nuevas documentaciones representan lo que es Cleo en su vida real, ella debe maquillarse y vestirse exageradamente femenina para eliminar de su apariencia los rastros de masculinidad y de manera de dejar en claro que ella es una mujer; el nuevo pasaporte no fue expedido por las autoridades oficiales pero demuestran el género que realmente identifica a Cleo. Es obvio que a los fines securitarios los datos que figuran en el pasaporte de Cleo no son verdaderos –desde el punto de vista legal– ya que no indican su identidad bajo el nombre de Carlos Guillermo tal como estaba registrado en su acta de nacimiento (*Ibid.*: 34), pero en lo que refiere a la identidad de género que ella manifiesta el pasaporte es más genuino que el que hubiesen expedido los organismos gubernamentales.

La resistencia al reconocimiento de la identidad de género que manifiestan ciertos individuos que contestan el orden dicotómico heterosexual también se revela

en las distintas relaciones sociales o laborales que pueden llegar a ambicionar. Del siguiente modo lo da a entender Cleo en una de sus intervenciones: “Antes de la Virgen yo era puta. ¿De qué mierda te creés que vivimos las travestis, mi amor? ¿Vos te creés que vas al aviso de secretaria que ponen en el diario y te dicen “bienvenida, señorita”? ¿Viste muchas trabajando en las empresas, vos?” (*Ibid.*: 75). Una reflexión en el mismo sentido merece el testimonio de la joven lesbiana protagonista de *Monte de Venus*: “Pasé todo un día recorriendo los piringundines de 25 de mayo. Entré a uno y a otro ofreciéndome como barman, pero de lo único que se conseguía era de copera” (Roffé, 2013: 123). Es evidente que el relato busca sensibilizar a la sociedad en ese sentido. No alcanza con una ley que favorece a las sexualidades e identidades de género disidentes, es necesario también que haya un cambio en la percepción en la sociedad en su conjunto hacia las personas que practican y sienten dicha actitud disidente.

En *La virgen cabeza* hay, además, un importante trabajo de la lengua y el lenguaje. En efecto, la autora efectuó un texto elaborado sobre diversos niveles: bilingüismo, registro (coloquial standard y popular), poesía (romance, gauchesca), concordancia verbal y de género; sobre esto último es comparable a la elaboración textual realizada por Rosetti en *Dame pelota* puesto que surge con frecuencia una aparente incoherencia gramatical a causa, en muchos casos, del uso de la concordancia de género según la identidad de género del personaje y no, por ejemplo, del nombre de nacimiento o el sexo biológico, tal como lo hemos señalado algunos párrafos antes.

Cabezón Cámara realizó, en ese sentido, un complejo entramado textual. Hay un ejercicio importante en la conjugación verbal: en el pretérito indefinido (simple) de la segunda persona del singular (en el pronombre vos), en particular durante las intervenciones narrativas de Cleo, y en la concordancia verbal de las proposiciones subordinadas respecto del verbo de la oración principal como en el caso de las relativas sin antecedente expreso. Este último aspecto es similar al señalado en el análisis de la novela de Dalia Rosetti; entonces, si bien aparece algún expresión diferente a aquellas como “Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas” (Cabezón Cámara, *op. cit.*: 21), no redundaremos en

este análisis que ya fue hecho en el caso de *Dame pelota*; por el contrario, vamos a avanzar en el primer aspecto que hemos apuntado.

Cleo, en varias oportunidades, interpela a Qüity sobre acciones que hizo (o no hizo) agregándole una ese a la conjugación del verbo en pretérito indefinido. Vos "contastes" (*Ibid*.: 19), "te prendistes" (*Ibid*.: 23), "escribistes" (*Ibid*.: 25), son algunos ejemplos aislados; pero algunos pasajes concentran una cantidad importante:

> Al que le gustaba hacérsela chupar por la Colorada era al jefe Juárez, al que Daniel asesinó, vida mía, y vos lo vistes y cómo no hicistes nada para evitarlo, es como si lo habrías matado vos también, Qüity. […] Ya sé que no disparastes vos con tus propias manos, pero sabías que Daniel lo iba a matar y no me dijistes nada. (*Ibid*.: 75–76)

Esta deformación de la conjugación en pretérito indefinido de los verbos correspondientes al pronombre vos es típica de ciertas personas de clase media, sobre todo cuando tienen que expresarse en un registro formal. Le agregan una letra ese a la desinencia de la raíz del verbo. Es algo muy frecuente; tanto, que el mismo presidente de la República, el ingeniero Mauricio Macri, la utilizó varias veces durante el debate televisado que mantuvo con su contrincante, Daniel Scioli, en ocasión de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales de 2015[195].

Otro aspecto de la lengua desarrollado de manera abundante por la autora es el bilingüismo. Se trata, en este caso, de una "modalidad de frontera": el spanglish (Medina López, 2002: 29). En efecto, Qüity, Cleo, el Torito, y algunos otros que pudieron exiliarse luego de la masacre, recalan en Miami; allí entran en contacto con una lengua nacida del contacto entre el inglés del sur de los Estados Unidos y el castellano de Cuba. De este modo, el spanglish es introducido en la novela, no en la narración de la historia sino en algunos elementos que refuerzan su sentido; se lo observa en casi todos los casos en forma de verso, como en el poema del Torito y en otros dos más cortos, sueltos en medio del relato (Cabezón Cámara, *op. cit*.: 16 y 73), o los poemas que, con frecuencia, aparecen en los epígrafes que abren algunos capítulos.

[195] Véase en : https://www.youtube.com/watch?v=V3E5trfVuNQ

A lo largo de toda la novela hay referencias al spanglish, la poesía romance, la gauchesca y la marcha peronista, símbolo indiscutido, esta última, de la representación política de las clases populares. Pero el poema del Torito condensa todo en poco más de cuatro páginas produciendo, así, un efecto de mayor impacto (*Ibid.*: 100–104). Observamos en este poema referencias a Petrarca ("al aura, al laurel. / A su Laura in the vergel"), a la *Ilíada* ("los babies de Agamenón", "eran otras orfandades / las de los crazys atridas"), a la poesía gauchesca de *Martín Fierro* ("al compás de una vigüela") y *La refalosa* ("le cortaron la garganta / a refalosa y tin tin"), todas ellas entrelazadas para brindar un recital pluricultural, raro en la literatura argentina y en la sociedad en su conjunto antes del cambio de milenio: "¿Y el Torito se fue al cielo / con la Laura de Petrarca? / Se fue, seguro que sí / Pero el check-in fue un desastre / porque alguien lo degolló / para verlo refalar / ¡en la sangre! / hasta que le dio un calambre / y se cayó a patalear" (*Ibid.*: 103).

El desenlace del relato es un hecho sangriento: la masacre, aludida numerosas veces como el suceso que provocó un vuelco en la vida de los protagonistas. La masacre tiene lugar en un intento de desalojo de la villa por parte de la Policía. Los habitantes ya habían recibido propuestas de desplazamiento del barrio que no les satisfacían, las fueron rechazando sin sospechar que los gobernantes intentarían más tarde expulsarlos por la fuerza; pensaban que con la muerte de la Bestia se habían terminado las inacciones de las fuerzas del orden. El propio comisario de la seccional policial en la que estaba la villa, Baltasar Postura, había hecho eliminar a uno de sus subordinados (era un ex policía que estaba bajo su mando en el negocio clandestino) que sembraba el terror en su zona; no obstante, lo hizo para eliminar un obstáculo más que por defender a los humildes de su violencia:

> Cuando el auto de la Bestia se hizo mierda en la autopista pensamos que ya estaba, que habíamos ganado y podríamos seguir viviendo en paz, que ya nadie obligaría a los pibes a salir a robar ni a la pibas a prostituirse. Y en cierto sentido tuvimos razón: al jefe de la Bestia ya no le interesaban esos negocios. Nunca le habían interesado especialmente. Él quería construir, era la punta de la ola del tsunami inmobiliario. (*Ibid.*: 132)

Ante esta situación, cuando vieron el despliegue de hombres armados y el helicóptero que les servía de apoyo, reaccionaron estableciendo una defensa

armada a lo que era, a su juicio, una invasión. Fue una verdadera guerra. El balance fue de muchos muertos, la mayoría del lado de los villeros. El comisario Postura, el Jefe, eludió toda responsabilidad: "ordené despejar, no matar" (*Ibid.*: 151). El desalojo era, desde la perspectiva de Postura, la reubicación en un barrio de viviendas sociales; era un beneficio que la municipalidad les estaba dando incluso sin que ellos se hubiesen molestado en pedírselo. Así lo entendió un día, el comisario, cuando "iba a su casa, vio la villa desde arriba, vio las casillas con los techos florecidos de malvones, el hacinamiento, vio a las vírgenes y a los santos, vio la vecindad con las mansiones de sus socios y pensó que los villeros no merecían vivir así"; pero eso no era todo: pensó, además, "que sus amigos no merecían semejante contigüidad y que esos terrenos merecían una buena renta" (*Ibid.*: 149–150).

En la reflexión del comisario Postura observamos una ambición económica sin límites, capaz de justificar el uso criminal de la fuerza para alcanzar sus objetivos. Del mismo modo, mucha gente piensa que el desplazamiento a los habitantes de una villa para reubicarlos individualmente es una oportunidad que éstos no pueden desaprovechar. Detrás de este pensamiento hay una incomprensión cultural: desde la perspectiva urbana eurocentrista la villa del relato que nos ocupa tenía que ser erradicada. Los villeros explicaron que no podían mudarse al barrio que les proponían porque allí no tendrían la posibilidad de seguir llevando adelante la actividad ictícola que les había encomendado su guía espiritual y que, además, les estaba satisfaciendo una buena parte de sus necesidades alimentarias (*Ibid.*: 124). Se trataba, además, de una cuestión de igualdad de condiciones de acceso a la propiedad:

> 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. Quiero decir, se alambraba y con los años y la fuerza eso se volvía un título de propiedad. (*Ibid.*: 133)

Por otra parte, cuando desde las oficinas gubernamentales se promueve el desplazamiento de un barrio pocas veces se tiene en cuenta el mantenimiento de la red social de sus habitantes. La mayoría de las veces los objetivos son más económicos (proyectos inmobiliarios) que sociales.

En conclusión, en *La virgen cabeza* observamos la sociedad argentina desde dos miradas: una occidental, racionalista, eurocentrista, de una joven que pugna por despojarse de los prejuicios que la aferran a una visión sesgada; y otra popular, espiritual, americana, de una travesti villera. El relato es efectuado a dos voces, de este modo los hechos que se van sucediendo pueden ser observados desde ambas perspectivas y apreciar el conflicto subyacente en nuestra sociedad.

Compendio segundo

"Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne".

Pablo Palacio, "Un hombre muerto a puntapiés".

Ya hemos hecho referencia a los grandes cambios políticos experimentados como consecuencia de las políticas neoliberales de los años 1990. Pero lo más destacable, a nuestro entender, fue la emergencia de un nuevo acercamiento a la cultura americana desde una perspectiva ya no eurocentrista sino una más cercana a la nativa.

En este capítulo hemos estudiado las temáticas que se destacaron en la narrativa literaria y el cine argentinos durante los años 2000. Abundaron, por un lado, historias en torno a la crisis económica de 2001 y el movimiento migratorio que produjo, tanto de expulsión de argentinos como de recepción de ciudadanos de otros países latinoamericanos; y se publicó una buena cantidad de obras de ficción alrededor de la cuestión de los excluidos de la sociedad, ya sea por ser pobres y habitar un barrio extremadamente humilde como las villas miserias o por tener una identidad de género diferente a las que propone el marco normativo heterosexual.

El tratamiento de la cuestión de la emigración al extranjero responde, a nuestro entender, a una forma de representación de la crisis económica común a muchas culturas. Basta interiorizarse de las diferentes crisis que aquejan a diversos puntos del planeta para constatar que uno de los primeros reflejos de los habitantes de esos lugares es el intento de huir de allí. La importancia del flujo migratorio se corresponderá tanto con las posibilidades concretas de dejar el país como con la amplitud de la crisis.

En el caso de Argentina, hemos observado que, según los medios de comunicación masiva, el país estaba experimentando durante los primeros años del siglo veintiuno una sangría demográfica con pocos precedentes. Esos años era

frecuente leer notas sobre los argentinos que buscaban partir hacia los países de la Comunidad Europea como destino principal para escapar a la crisis y la falta de futuro. No obstante ello, el flujo de personas que entraban al país para radicarse de manera prolongada fue, por lo menos, tan importante que el flujo de salidas. Estas contradicciones no escaparon al ojo crítico de los autores y realizadores puesto que se registraron tanto relatos de argentinos que emigraban a España o Italia como historias de paraguayos, bolivianos e, incluso, chinos que llegaban a la Argentina en pos de un futuro que se les negaba en su lugar de origen.

Por su parte, la cuestión de los excluidos económicos y las diversidades sexuales también tuvo un tratamiento importante, lo hemos constatado en el análisis de las novelas *Dame pelota* y *La virgen cabeza* donde se desarrolla una trama en torno a esos dos aspectos hasta entonces poco visibles en la sociedad. La abundancia de trabajos en torno a estas temáticas dan cuenta, a nuestro entender, de una necesidad de hacerlas visibles y ponen de relieve, además, el rol de los artistas como mediadores entre los problemas culturales y la sociedad en general.

Del mismo modo, con la intención de establecer una relación y hacer un análisis comparativo, hemos analizado la recepción que tuvo la eclosión de los temas vinculados con el movimiento LGBTI en países como Francia y Rusia. Así, hemos podido demostrar que el fenómeno no es una exclusividad argentina, aunque sobre algunos aspectos –como la despatologización de la orientación sexual disidente– el país sudamericano está a la vanguardia.

Para dar un marco conceptual al análisis del malestar en la cultura reinante en Argentina (y en Latinoamérica, en general) hemos recurrido –tal como hemos anunciado en la introducción de este capítulo– a los conceptos de transculturalidad y de heterogeneidad desde la perspectiva de Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, respectivamente. Estos dos términos nos han permitido abordar las diferencias culturales existentes en nuestra sociedad poniendo a cada cultura en un mismo nivel, sin que ninguna de ellas aparezca como dominante. En efecto, en los casos en que la cultura occidental pretende manifestarse como mejor que la amerindia, ésta se encarga de ridiculizarla por su incapacidad de adaptación al entorno; así lo observamos en *La virgen cabeza* cuando Qüity va por primera vez a la villa con una

vestimenta “especial”, como si estuviese yendo a un safari, sin reparar en que los villeros se visten como todo el mundo para ir a trabajar o para ir a una fiesta (Cabezón Cámara, 2009: 22–23).

La obra narrativa y cinematográfica que hemos analizado destaca la representación del “otro” que hasta entonces ha estado oculto o fuera representado como “actor de reparto” pero nunca como un sujeto protagonista de la historia en la mayor parte de la producción de ficción anterior a la de la generación que a nosotros nos ocupa. Del mismo modo, los diversos escenarios donde están situadas estas historias dan cuenta de un “otro” espacio urbano, como la villa en este caso, también excluido hasta entonces del centro de la mayoría de los relatos.

En el presente capítulo hemos establecido el inicio de un diálogo entre algunos teóricos de la cultura para tratar de alcanzar un marco conceptual que delimite en forma precisa nuestro trabajo. De este modo, hemos abordado diversas aproximaciones al concepto de plebeyización que nos permite precisarlo para nuestro acercamiento al estudio de la convivencia dialéctica en nuestro continente de la cultura amerindia nativa y la cultura occidental eurocentrista. Así, gracias al análisis de lo popular desde distintas perspectivas hemos podido dar a esta noción unos límites precisos.

En ese mismo sentido, hemos revisado la noción de minorías sexuales. En efecto, el término minoría fue criticado, en varias oportunidades, por su asepsia; razón por la cual nos hemos inclinado por otra expresión que, sin llegar a ser militante, se nos ha presentado como más adecuada a la idea que queríamos representar: nos referimos al concepto de diversidad sexual.

Para finalizar, observamos que los relatos analizados han representado algunas de las problemáticas que afectan a nuestra sociedad actual. Entre ellas se encuentra la violencia en sus varias expresiones (violencia de género, institucional, policial, etc), un flagelo que en lugar de ir desapareciendo parece ir en aumento a pesar de las innumerables muestras de sensibilidad que muestra la ciudadanía participando, por ejemplo, de las masivas manifestaciones de repudio. Estos relatos de ficción literaria y cinematográfica reflejan, de ese modo, una importante simetría con la época en que fueron creados: la búsqueda de un destino mejor en el

extranjero (la crisis de 2001, en *Un día de suerte*; la guerra de baja intensidad y la persecución hacia los cultivadores de coca, en *Bolivia*); la trata de personas y la visibilización social de los villeros y las identidades de género diferentes, en *Oscura monótona sangre*, en *Dame Pelota* y en *La virgen cabeza*. Este fenómeno nos sirve para sostener nuestra hipótesis; es decir, afirmar que las obras de ficción pueden, en ciertos casos, servir como testimonio de una época. Este aspecto de nuestro trabajo lo desarrollaremos en profundidad en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

Las expresiones artísticas y las ciencias sociales.

> *Cómo era posible que, ante sus ojos, mi vida y la del resto de sus hijos hubiese transcurrido de un modo tan distinto al real. Cuál era el real, en todo caso.*
>
> Margarita García Robayo, *Todo lo que no aprendí*.

En esta sección vamos a profundizar la reflexión alrededor de las ideas que han ido surgiendo del análisis realizado en los dos capítulos precedentes. Así, trabajaremos sobre la porosidad entre ciertos relatos de ficción y las ciencias sociales, como la sociología o la historia, y los debates que esta relación despertó, en especial el que se desató en torno al realismo y la producción literaria argentina y cinematográfica del inicio del siglo veintiuno. Del mismo modo, indagaremos sobre la crisis de los paradigmas occidentales, eurocentristas, y sobre la exploración cultural desde una perspectiva americana históricamente oprimida, y cuya probable emergencia ha sido sistemáticamente reprimida.

De acuerdo a la crítica argentina Graciela Speranza, la "ambición realista clásica" consistía, según Engels, en "reflejar la realidad objetiva plasmando caracteres típicos en circunstancias típicas"; sin embargo, durante el siglo veinte, hubo algunos cambios que definieron los "fundamentos del realismo moderno": éstos se sostienen en un tratamiento verosímil de la vida cotidiana –la mímesis –, a través de la inclusión de personas y sucesos anodinos (Auerbach), pero a la vez su ideal estaría sintetizado en "narrar y describir" (Lukács) [Contreras, 2006: 4].

El realismo como rasgo estilístico no es percibido en la literatura de la misma manera que en el cine: "ningún otro tipo de reliquia o texto del pasado puede ofrecer un testimonio tan directo del mundo que rodeó a otras personas en otras épocas. En este sentido, las imágenes son más precisas y más ricas que la literatura" (Berger,

2000: 16). Podemos citar el ejemplo del período de entre guerras mundiales: las imágenes fotográficas pasaron a ser "el modo dominante y más 'natural' de remitirse a las apariencias", pasaron a "sustituir al mundo como testimonio inmediato". En este período "se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real" (Berger, 2005: 67-68).

El realismo literario tuvo su apogeo durante la segunda mitad del siglo diecinueve, pero en la actualidad la crítica lo considera superado. En el cine, por el contrario, se otorga al realismo un mayor prestigio por su relación con el neorrealismo italiano –desarrollado desde principios de los años 1940 hasta finales de los 1950– y con la *nouvelle vague*. Estas corrientes habían establecido, en sus obras, un vínculo singular entre el relato de ficción y la realidad histórica. El director Roberto Rossellini, uno de los referentes del neorrealismo italiano, declaró en 1963:

> "La historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro historia-batalla para construirse en sus dominantes socio-económico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres..., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos. Algunos personajes, regenerados psicológicamente, pueden convertirse por sus cualidades humanas en módulos de acción"[196].

Entonces, una parte de la crítica cinematográfica no vaciló, en un principio, en definir al nuevo cine argentino como realista, sobre todo en lo que refiere al trabajo de observación social de preproducción y a la utilización de recursos como un bajo presupuesto, escenarios naturales, temas sociales, actores no profesionales, implementados sobre todo por la influencia de la experiencia italiana. Sin embargo, cuando se pudo constituir un corpus más numeroso de la producción cinematográfica de la nueva generación de cineastas, algunos críticos le encontraron rasgos singulares, propios, que la distanciaban de toda forma de realismo.

El más ferviente defensor del realismo en el seno de la crítica literaria fue, sin lugar a dudas, Georg Lukács. Pero su noción de realismo, estrictamente delimitado,

[196] Citado en: CAPARROS LERA, José María. "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción". En: *Quaderns de Cine* Nº 1. 2007, p. 30.

no ha cesado de ser criticada desde que Bertolt Brecht lo atacara, durante los años 1930. Martín Kohan, escritor y crítico contemporáneo, señala los múltiples cuestionamientos que, siguiendo la línea reflexiva de Brecht, se han señalado al realismo defendido por Lukács a lo largo del siglo pasado: la omisión de las variaciones que impone la historicidad literaria –que criticó Roger Garaudy– y de la sumisión del realismo a la variación de la realidad histórica, advertida por André Gisselbrecht, la rigidez de limitarse a un único método de representación indicada por Ernest Fischer, e incluso la advertencia de Theodor Adorno de que la obra de arte debe surgir como antítesis de la realidad empírica (Kohan, 2005: 1–2).

El problema que plantea el realismo con respecto a la producción literaria argentina de los años 2000 es no tanto la amplitud conceptual que proponía Brecht sino la errada certeza de que asistimos al retorno del realismo cuando en realidad nos encontramos ante una vuelta de la realidad en las historias narradas (Contreras, *op. cit.*: 2). En palabras del autor de *Ciencias morales*:

> […] Es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo; siempre que se adopte una definición literaria (a la manera de Lukács, aunque no se trate de la misma definición de Lukács), según la cual el realismo responde a un determinado sistema de representación, y no una definición meramente empirista (a la manera de Brecht), según la cual el realismo respondería a la sola voluntad de decir la verdad acerca de las cosas reales. Esta vuelta a la realidad (la de la represión en los años setenta: Luis Gusmán en *Villa*, la de la miseria social en los años noventa: Gloria Pampillo en *Pegamento*) no presupone para nada la confianza y las certezas que el realismo garantiza. (Kohan, *op. cit.*: 12)

Una aproximación interesante a la nueva narrativa argentina es la que hace Sergio Delgado. No realiza un estudio sobre un corpus seleccionado de la esa producción literaria puesto que entonces, en el momento de la publicación de su artículo, la NNA todavía se encontraba en un estadio embrionario. No obstante, el escritor y crítico literario produce aquí –además de una aproximación al concepto de personaje– un análisis crítico de uno de los aspectos que ya se vislumbraban como predominantes a los ojos de los críticos: la apariencia del uso de recursos realistas.

> La presencia, en el seno de esta narrativa, de una determinada retórica de la violencia o de la vulgaridad viene a confirmar la primacía de lo real como referente. De pronto vuelve a ser posible la consigna de que la naturaleza de la literatura, o de la narración al menos, es realista. (Delgado, 2005: 8)

El autor de *El corazón de la manzana* sostiene que el realismo encuentra un campo fecundo cuando no se le opone una escuela que lo refute. Esto sucede, a nuestro juicio, en una época de crisis como la que atravesó la Argentina en el último cambio de siglo. Esta especie de vacío crea, según Delgado, otras formas –y muchas formas– de "ejercitarse en la relación con la realidad". Crea, en otras palabras, muchas formas de "realismos" (*Ibid.*: 9); del mismo modo que este crítico observa un "rerealismo" en Juan José Saer y un "desrealismo" en César Aira, pueden encontrarse otros realismos en los diferentes autores de la nueva generación de narradores.

> La conclusión que se puede sacar de todo esto es que ya no es posible hablar, simplemente, de "realismo". Hay que hablar en todo caso de "realismos", de formas del realismo que varían según la Poética [en el sentido de teoría interna de la literatura][197] que las desarrolla. Sistemas que tienden a ser, más bien, personales. (*Ibid.*: 22)

Nosotros entendemos el acercamiento a la realidad por parte de la NNA del mismo modo que lo hace Kohan; una idea que va en el mismo sentido de lo que sostiene Josefina Ludmer y que se aproxima a la noción de construcción de la noticia por parte del periodismo, al de construcción del acontecimiento que plantea Eliseo Verón (1983a), e incluso, al de construcción social de la realidad formulado desde la sociología por Peter Berger y Thomas Luckman (1968):

> Las literaturas postautónomas del presente saldrían de "la literatura", atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y "real". Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social [la realidad cotidiana] donde no hay "índice de realidad" o "de ficción" y que construye presente. Entrarían en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. (Ludmer, 2007[198]).

En el cine, por su parte, críticos y académicos han coincidido en que en el Nuevo Cine Argentino (NCA) –el producido a partir de mediados de la década de 1990– existe una nueva forma de realismo que se opone al realismo costumbrista

[197] El agregado entre corchetes es nuestro.

[198] Este mismo artículo fue publicado posteriormente, con algunas modificaciones, en el libro *Aquí América latina: Una especulación* (2010 , pp. 149-156)

característico en las obras de la inmediata postdictadura (desde 1983 hasta principios de los noventa).

Joaquín Manzi, destaca tres generaciones de cineastas argentinos. En la primera sitúa dos corrientes: el "grupo de los cinco" (Ricardo Alventosa, Manuel Antín, René Mugica, David Kohon y Lautaro Murúa), herederos de Leopoldo Torre Nilsson, y los que usaron la cámara como una herramienta al servicio de la militancia política como Fernando Solanas y Raymundo Gleyzer, seguidores de la senda marcada por Fernando Birri. La segunda generación es la que realizó sus filmes durante las décadas de 1980 –con el regreso de la democracia– y de 1990; entre sus miembros podemos nombrar a Adolfo Aristaráin, Carlos Sorín, Marcelo Piñeyro y Fabián Bielinsky, son cineastas que se formaron en las escuelas de cine y en el medio de la publicidad y practican un cine industrial. La tercera camada hizo sus primeras películas a finales de los años 1990 y es la que en particular nos interesa para nuestro estudio. Según Manzi se diferencia de su predecesora –la que surgió con la vuelta a la democracia y trató los temas, tanto de crisis como de la identidad argentina, a través de estereotipos y de manera explícita y locuaz– por tener "una mirada realista desprovista de esperanzas y perspectivas" (Manzi, 2004: 127–128). Este crítico señala a los directores Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, como los principales exponentes de esta última generación, la que algunos críticos especializados señalan como la iniciadora del NCA.

Tal como hemos señalado, se observó, en un principio –del mismo modo que lo han hecho numerosos críticos y académicos–, un acercamiento del NCA a la experiencia realizada por el neorrealismo italiano y por la *nouvelle vague* francesa. En efecto, de la misma manera que lo hicieron los cineastas que desarrollaron aquellas corrientes europeas, los realizadores del cine argentino que se han destacado con posterioridad a la puesta en vigencia de la ley de cine promulgada en 1995 se caracterizan por una toma de distancia respecto del cine producido con anterioridad a ellos. Las diferencias con la generción anterior se manifiestan en el rodaje en escenarios exteriores, en el recurso a "actores no profesionales y formas de lenguaje y de expresión hablada con un registro natural y corriente" y, sobre todo, en "la desaparición de la figura del héroe y, con ella, de la pregunta moral, de la manifestación ideológica explícita y de la denuncia directa" (Di Paola, 2010: 3).

A pesar de todo, el crítico Esteban Di Paola observa que subsiste una lógica representativa que "resulta problemática" para abordar el estudio del NCA.

> Primero, si en un mundo que se constituye mediante devenires y multiplicidades de objetos y sujetos, así como de lugares y tiempos todavía se sostiene la noción de representación, por más realismo que se pretenda justificar, no es posible decir nada "real" sobre ese mundo, pues la representación implica siempre un modelo adecuado e idéntico que no puede dar cuenta de la multiplicidad sino que concentra todas las diferencias en una unidad. Segundo, aparece en esa postura y necesidad de realismo un mandato moral que vuelve a "reflejar" en la cinematografía un deber-ser, esto es: cuando cierta crítica celebra en el Nuevo Cine Argentino el puro realismo social, no está haciendo otra cosa que reproducir aquello que tan enfáticamente desdeña, a saber: un cine que sólo debe quedarse, sujetarse a cierta denuncia de un presente crítico, sombrío y sin futuro. (*Ibid.*: 2–3)

De este modo, lo que está en crisis no es tanto la representación realista sino el concepto de representación en sí. La mayor parte de los miembros de la nueva generación de cineastas argentinos parece haber percibido el problema de la representación puesto que una de las características de su producción radica en el "distanciamiento respecto de lo que se muestra"; dicho distanciamiento es, según Di Paola, "una puesta en crisis de la representación". Así, partiendo de la crítica al modelo de representación planteada por Gilles Deleuze –en particular a las exigencias de las leyes de la representación universal que inhiben la expresión de la diferencia– (Deleuze, 1993: 337), Di Paola propone interpretar el modo de aproximación a la realidad ejercido por el NCA como "una expresión de la experiencia" (Di Paola, *op. cit.*: 3).

En el mismo sentido, hay que señalar que, a pesar de los aspectos estéticos que remiten al cine italiano y francés de los años sesenta, los propios miembros del NCA se sienten fuertemente identificados por el cine social desarrollado en Argentina, contemporáneo del de la *nouvelle vague*. Quizás a partir de aquel cine se explique la principal característica del cine argentino actual, una característica que lo distingue de las tendencias del cine europeo antes citadas: el relato del presente. La trama del relato gira alrededor de experiencias cotidianas ancladas en un aquí y ahora que le imprime esa "apariencia de realidad" que se observaba como novedad en las primeras realizaciones. Es por esto, fundamentalmente, que –según Di Paola– nos encontramos ante un cine de expresión y no de representación.

Esta distinción entre expresión y representación es de vital importancia para explicar nuestra hipótesis sobre la porosidad entre documentos de disciplinas de las ciencias sociales, como la historia y la sociología, y los textos literarios e imágenes fílmicas de carácter ficcional.

3.1 La porosidad entre texto de ficción literaria y cinematográfica y documento de investigación en ciencias sociales

> *Él descubrió la manera de volver la ficción pura realidad y manejar la realidad a través de la ficción, llámese novelas, historias breves, poemas, obras de teatro, guiones de cine.*
>
> Washington Cucurto, *El amor es más que una novela de 500 páginas*.

Intentaremos aquí hacer un acercamiento entre el cine y la literatura de ficción y las ciencias sociales en disciplinas como la historia, la sociología y la etnografía. Nuestra hipótesis es que ciertas obras de ficción pueden tener un valor testimonial durante el proceso de investigación científica del mismo modo que lo tienen los documentos históricos y que, por otra parte, pueden dar cuenta del trabajo sociológico, antropológico o etnográfico realizado por el autor en la etapa de recolección de datos para su relato.

Al acercarnos a la narrativa y el cine argentinos de los años 2000 nos llama inmediatamente la atención una notoria correlación entre la obra y el entorno social –o, más precisamente, la sociedad en general–. Según Beatriz Sarlo, en referencia a la literatura actual, "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'; las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente" (Sarlo, 2006: 2). Del mismo modo, el carácter "etnográfico" que Sarlo advierte en buena parte de la producción literaria actual de Argentina puede percibirse también en el cine del mismo período.

Observamos que la crisis económica y social que estalló en 2001 y que dejó, después, sus huellas de forma durable puede verse representada en las novelas de Cucurto, Cabezón Cámara, Mairal y las películas de Trapero, Cayetano, Alonso, sólo

por citar algunos de los referentes de la nueva generación que se han destacado en esas expresiones artísticas. No se trata sólo de descubrir los rastros que se fijan en el relato sino también de percibir todo lo que rodea –o ha rodeado– el proceso de creación y producción, entendiendo estas dos últimas nociones las variables que pueden afectar al autor (presupuesto para dedicarse exclusivamente a su tarea creativa, condiciones físicas y recursos materiales, relaciones con sus pares), por un lado, y las variables inherentes a la publicación y distribución (editoriales, salas de montaje y edición, medios de distribución y exhibición), por el otro.

Va a ser clave para el desarrollo de nuestro análisis dar cuenta de las diversas interpretaciones que se han hecho del concepto de ficción. Juan José Saer sostiene –en su estudio de las características de los géneros biográfico y autobiográfico estrechamente relacionados con el *non-fiction*– que la voluntad de producir un relato no ficcional no implica automáticamente la aspiración a narrar uno verdadero y que, en consecuencia, "la verdad no es necesariamente lo contrario de ficción". La representación de una verdad objetiva no debe entonces asociarse exclusivamente a lo que es pretendidamente no ficcional puesto que todo lo que en una obra de *non–fiction* es verificable –continúa Saer– "es en general anecdótico y secundario" (Saer, 1997: 11). El siguiente ejemplo puede ser ilustrativo:

> *Jueves* 25 *de septiembre*
>
> Hoy al mediodía me llamó T. para preguntarme si podía ir a la agencia a las seis de la tarde. Yo estaba dudando un poco, porque ayer llamé para averiguar cuánto me costaba un teléfono celular, para poder publicar un aviso por mi cuenta. Cuando me dijeron que me lo entregaban sin cargo y que debía pagar un abono de $44 mensuales, pensé que tal vez era mejor que me pusiese a trabajar yo solo. Hace un rato llamé a un par de números que saqué de Clarín y de Nación para enterarme un poco de cómo se describen los chicos y con qué aranceles se manejan. (Pérez, 2005: 28).

En este fragmento observamos varios elementos que dan cuenta de una época bastante precisa. En principio, el volumen está estructurado en forma de diario íntimo, cada nuevo relato es encabezado por la fecha en que sucedió. En este caso no se especifica el año pero deducimos que transcurre en un momento histórico situado entre 1995 y 2005: primero, por la existencia de teléfonos celulares; después, por el precio del abono mensual del servicio telefónico (durante ese periodo la inflación fue muy baja por lo que los precios variaron poco) y por último

por la fecha de publicación de la novela. Del mismo modo, el narrador nos brinda un dato importante: los dos periódicos argentinos de mayor tirada a nivel nacional (*Clarín* y *La Nación*) publicaban, en ese entonces, anuncios en torno a la comercialización del cuerpo, es decir que entre sus páginas se podían encontrar números de contacto de gente que promovía y vendía servicios sexuales.

Las dos novelas de Pablo Pérez (*Un año sin amor. Diario del SIDA* y *El mendigo chupapijas*) tienen un importante componente autobiográfico, el narrador en primera persona (aunque, por momentos, en el segundo relato el narrador es observado por una tercera persona) y la temática trazan una analogía que las emparenta. Estos relatos, por las características de su prosa, suelen describir hechos que pueden ser verídicos; sin embargo, siguiendo la línea de Saer ¿quién puede aseverar que la afirmación hecha en el fragmento extraído del libro de Pérez no sea verdad? De todas maneras es anecdótica; lo que importa no es la exactitud del dato, lo que importa es que, efectivamente, *Clarín* y *La Nación* publicaban datos que fomentaban la trata de personas, que lo hiciesen en 1995 o en 2005 cambia poco el fondo de la cuestión.

Mucho se ha escrito sobre la obra de ficción y la posibilidad de que sea el testimonio de una época. En el campo cinematográfico las investigaciones durante los últimos treinta años del siglo veinte se pueden agrupar, según Rémy Pithon, en tres categorías: en un primer grupo encontramos los estudio anglosajones –dominados en sus inicios por la influencia de la IAMHIST (*International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education*) y el *Historical Journal of Film, Radio and Television*– especializados en películas de contenido histórico explícito ya sea de grandes temas de la historia mundial como de grupos sociales y pueblos determinados cuyos filmes sirven de documento para disciplinas como la sociología y la antropología. Un segundo conjunto –influenciado por la lingüística estructuralista y los trabajos de Christian Metz– realiza sus investigaciones desde un marco teórico semiológico y omite deliberadamente todo aspecto relacionado con el contexto histórico en que se realizaron las obras como la biografía del director o las condiciones de producción. Por último, un tercer grupo, cuya mayoría de miembros adhiere a las investigaciones realizadas por Marc Ferro, se orienta hacia el análisis

de las representaciones de los problemas y preocupaciones de una época subyacentes, principalmente, en los filmes de ficción (Pithon, 1995: 7–9).

En nuestro trabajo de investigación nos interesa, en particular, la perspectiva de este último grupo, tanto por las características de nuestro corpus (exclusivamente de ficción) como por el acercamiento epistemológico hacia la relación entre el cine y la historia como disciplina académica.

Desde la historia en relación con el cine podemos citar, entonces, a historiadores como Peter Burke y Marc Ferro como los principales referentes que propugnan la viabilidad de estas reflexiones. Este último sostiene que la imagen es una fuente legítima para desarrollar una investigación histórica, aunque por la falta de formación en la interpretación de las imágenes los investigadores tengan la necesidad de recurrir a otros saberes para sacar de ellas el máximo de información y de la mejor calidad posible (Ferro, 1973: 113). Es decir, se puede otorgar a los filmes un mayor valor testimonial y no el de un mero recurso suplementario al servicio de la historia para graficar o apoyar el relato escrito. Se busca, en ese sentido, ampliar la variedad de fuentes con el fin de enriquecer los resultados de una investigación –histórica, en este caso–.

Los trabajos de Marc Ferro constituyen un gran aporte en la crítica a la concepción del documento histórico centrada exclusivamente en la tradición escrita y a la relación unívoca entre la noción de fuente y los archivos oficiales e institucionales del Estado. Sin embargo, algunas de las ideas aportadas por el historiador francés, como la concerniente a los archivos oficiales, han sido superadas en trabajos posteriores. La necesidad de recurrir a fuentes de origen múltiple es, en la actualidad, un principio fundamental naturalizado en la praxis del investigador.

Otra observación del historiador francés, que hoy nos parece evidente, era que los filmes en tanto objeto de estudio (en razón de que los estudios de cine estaban entonces en sus inicios) debían ser abordados desde una perspectiva interdisciplinaria que asociase metodologías propias de la historia, la lingüística, la sociología y la antropología (Ferro, 1968: 582). Esto, sumado a la necesidad de

formar a los historiadores para interpretar el lenguaje audiovisual, tiene por finalidad develar los artificios de la dramatización incluidos por el realizador.

> El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que conlleva este medio –como le ocurre a la instantánea–, pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. […] El argumento fundamental es que una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación. Yuxtaponer *El nacimiento de una nación*, dirigida por D. W. Griffith, a *Lo que el viento se llevó* (1939), por ejemplo, supone contemplar la Guerra Civil Americana y el consiguiente Período de Reconstrucción de dos maneras bastante diferentes (Burke, 2005: 202)

De esta manera, el historiador británico nos advierte sobre el riesgo que corren los espectadores de ser atrapados por el argumento de las películas. Pero, del mismo modo, sostiene que el mismo peligro existe en cualquier expresión; en el caso de la ficción, la advertencia vale, para nuestro estudio, tanto para las películas como para las novelas. Sobre esta cuestión Hyden White demuestra que el mencionado riesgo no se reduce a los estudios de las obras artísticas sino que también lo hallamos en los textos académicos de distintas disciplinas (White estudia, en particular, el relato histórico y la influencia de la subjetividad del historiador en su construcción). Eliseo Verón advierte el mismo problema en su análisis sobre los telediarios. En el mismo sentido pero desde una perspectiva semiológica, el pensador argentino señala que, como siempre que nos interesamos en los discursos sociales, la descripción necesita un acercamiento comparativo que tome en cuenta la especificidad del soporte que estudiamos para, así, definir las diferencias que lo separan de otros tipos de discursos (Verón, 1983 b: 98).

Nuestro corpus incluye filmes que fueron realizados durante los últimos veinte años por lo que, si bien siempre existe la posibilidad de quedar atrapados por la trama, el riesgo de ser engañados por los recursos ficcionales es menor. Las películas cuya trama histórica se sitúa en un pasado reciente "suelen ser más exactas desde el punto de vista histórico, especialmente en lo tocante al estilo de la época" (Burke, *ibid.*: 204). Y si no lo fueran el artificio sería develado con facilidad.

Sin embargo, sigue habiendo voces que dudan de los documentos testimoniales, cualquiera sea el soporte y la disciplina, más aún si se trata de una fuente de carácter ficcional. Algunos investigadores que fomentan el uso de ficciones

dentro del abanico de posibilidades documentales se hicieron eco de estas críticas. Para minimizar el riesgo de quedar atrapados por los artificios narrativos es preciso tomar una postura distanciada y crítica frente al texto o filme que pensamos incluir como fuente potencial del discurso sociológico o histórico, puesto que a veces la literatura o el cine realizan una representación inexacta de la realidad histórica. Tal es el caso de la película *El acorazado Potemkin* –de acuerdo a un estudio crítico realizado por Marc Ferro– donde la idea es auténtica pero los detalles históricos son falsos. Es preciso, entonces, analizar los films de manera crítica antes de utilizarlos como fuentes (Ferro, 1991: 2). Estas reservas –en este caso alrededor de las imágenes fílmicas– son manifestadas, incluso, desde las ficciones:

> Sólo vi videos de la masacre. Daniel los consiguió: los de la SIDE, los de los chicos alemanes, los que filmaron los pibes y las pibas con los celulares. Lo vi mil veces y dudé mil veces de lo que veía y de lo que recordaba: la memoria es caprichosa y las filmaciones hace décadas que no son documentos (Cabezón Cámara, 2009: 135–136)

Posteriormente a Ferro, pero desde el campo académico anglosajón, el historiador Robert Rosenstone también investigó sobre la relación entre el cine y la historia. Sus trabajos indagaron sobre las características propias del lenguaje cinematográfico y, por ello, la diferencia que tiene un discurso histórico narrado desde la tradición escrita y otro realizado a través del lenguaje audiovisual. Este aspecto cobra importancia cuando la crítica dirigida hacia la fragmentación narrativa que presentan los filmes proviene de especialistas en disciplinas como la historia (cuyos relatos privilegian la forma escrita y consideran formas menores o de divulgación al relato académico realizado desde otro modo de expresión). Este problema ya había sido observado por Marc Ferro, que planteaba como solución que los historiadores se formasen para interpretar las artes visuales, Rosenstone se concentró en la misma cuestión pero propuso, en cambio, que fueran los cineastas quienes perfeccionasen el método de investigación y narración de la historia en las expresiones audiovisuales (Rosenstone, 1995: 163).

Eduardo Galeano, por su parte, se encuentra entre los pensadores que reflexionaron alrededor de la cuestión de la ficción como testimonio de una época desde una perspectiva optimista:

> Al interpretar la realidad, al redescubrirla, la literatura puede ayudar a conocerla. Y conocerla es el primer paso necesario para empezar a cambiarla […] Las obras "de ficción", que les dicen, suelen revelar más eficazmente que las de "no ficción" las dimensiones ocultas de la realidad. (Galeano, 1980: 15)

El escritor uruguayo sostiene, de este modo, que ciertas obras de ficción poseen un mayor valor documental que algunos trabajos que buscan alcanzar aquello por métodos científicos pero con un resultado ineficaz en la publicación. La confianza en el documento artístico –si se me permite llamarlo de esa manera– es posible gracias a que el artista toma distancia, corre la mirada del punto en el que la sociedad pone el foco, para poder ver lo que se oculta, lo que está en las sombras (Agamben, 2011: 22). De esa manera, los escritores y los cineastas –en nuestro caso– toman una posición de extrañamiento, en el sentido antropológico, para percibir los fenómenos de sociedad que en la vida cotidiana están naturalizados, al punto de ser invisibilizados, o que son deliberadamente ocultados por los formadores de opinión.

En el campo cinematográfico, aunque haya muchos actores aficionados que representen su propio rol, hay menos historias biográficas o autobiográficas. En nuestro corpus, sin embargo, incluimos *La Libertad*, un filme que, a nuestro entender, se acerca al género biográfico. El director Lisandro Alonso compone su guión con elementos de la vida cotidiana de Misael Saavedra, un hachero que se vuelve actor para interpretar su propia existencia. El formato de la película, a mitad de camino entre el documental y el estilo del neorrealismo italiano, con actores no profesionales y secuencias largas sin cortes concentradas en el quehacer cotidiano de un solo personaje, parece contar una historia verídica; más aún si se conocen las características del oficio de hachero o si se ha leído la novela *La noche anterior había llovido*, de Julio Pietrafaccia:

> El hombre trabajaba con el hacha desde que había luz hasta el atardecer internándose en lo profundo del bosque buscando los ejemplares más apropiados para lo que se le pedía. Generalmente se buscaba postes de quebracho colorado, un producto que centuplicaba su precio mientras viajaba desde el monte hasta las estancias o los establecimientos agrícolas. El hachero elegía su ejemplar y lo talaba a hachazos. Luego lo liberaba del ramaje y con la misma hacha procedía a labrarlo, a descortezarlo. Quedaba un poste recto, un cilindro de superficie facetada por el hacha, de un color rojo oscuro. (Pietrafaccia, *op. cit.*: 102)

En la película de Alonso encontramos referencias a algunos de los detalles descriptos por Pietrafaccia: el hachado del árbol y posterior limpieza del tronco (00.10'.56"–00.21'.43"), la multiplicación del precio en la transformación del tronco en postes de alambrado que deducimos por el precio irrisorio que obtiene el hachero por el trabajo de dos jornadas que le habían demandado quince troncos[199] –27 pesos, 1,80 por cada uno– (00.40'.15"–00.43'.50") y los gastos que tiene a continuación –unos 10 pesos por una llamada telefónica, una lata de 33 centilitros de una bebida gaseosa, un paquete de cigarrillos "Marlboro", otro de tabaco "Richmond" y cinco litros de combustible– (00.44'.50"–00.48'.20"). Estos dos últimos pasajes que representan transacciones económicas, entre un extractor y un transformador de materias primas por un lado y entre un cliente y un comerciante por el otro, son dos de las únicas tres secuencias de la película en las que se observan diálogos; es decir que para el protagonista del filme las relaciones económicas, por mínimas que sean, son algunas de las principales formas de establecer vínculos de sociabilidad.

En los cuatro casos citados –las dos novelas de Pérez, la de Pietrafaccia y la película de Alonso– nos encontramos ante relatos de ficción que parecen haber sido extraídos de una realidad objetiva. Lo que es interesante es que estas obras, sin dejar de ser de ficción, hacen referencia a fenómenos sociales propios de su época. En el caso de Pérez algunas de dichas referencias suelen ser, por su carácter subjetivo, anecdóticas, pero otras que representan el funcionamiento de un grupo social pueden ser muy útiles como testimonio de un período histórico.

Entonces, en las ficciones que conforman el corpus de este trabajo hemos advertido que, además de clasificarse dentro de los géneros aludidos por Juan José Saer, los datos verificables de la realidad objetiva no son, en la mayoría de los casos, anecdóticos sino que fortalecen el contexto de la descripción ambiental y temporal. Saer se refería, sin duda, a datos de la vida personal del biografiado; nuestro análisis, por el contrario, se enfoca en sucesos de un alcance mayor, en hechos de sociedad; aunque a diferencia del costumbrismo de los años 1980 que se expresaba sobre los grandes temas que afectaron al país en su conjunto, como la

[199] A la mañana, al alba, antes de comenzar la tala cuenta ocho troncos ya pelados; por la tarde vende un total de quince. Deducimos entonces que produce unos siete u ocho troncos por día.

dictadura militar, los relatos que componen nuestro corpus se ocupan de fenómenos que conciernen a un grupo determinado de la ciudadanía, en particular los sectores que son resistidos por el resto de la sociedad (los inmigrantes, las diversidades sexuales y los villeros).

> Lo que vale la pena recordar es a mis amigos de la cartonería que cerró hace mil años, y a mis amigos poetas de entonces. Sé que hoy habrá muchos de ellos que no veo hace muchos años. Mi llegada al país es un poco como la llegada de Juan Gelman y todos los exiliados a la llegada de la democracia. Mis libros están calados en letras de cobre. Por idea mía, para darle trabajo a mineros bolivianos. Potosí, Tilcara y la Argentina Tarija se emplean fabricando la letra de las portadas e interiores de mis libros. (Cucurto, 2011: 121).

Washington Cucurto, en este fragmento, intercala elementos de ficción y realidad que por momentos se entrelazan para dejar entrever procesos sociales que tuvieron lugar en un momento histórico de la sociedad de la que él formaba parte. Por un lado, es sabido de todos que, por razones de distancia geográfica, de comunicaciones físicas y virtuales menos fluidas, y otras tantas, los argentinos que tuvieron que exiliarse durante la última dictadura militar pasaron todo ese período sin poder ver a sus allegados que se habían quedado en el país. Por otro lado, sabemos también que el "prócer de Quilmes" –parafraseando su prosa– fundó, en el momento más duro de la crisis, la editorial Eloísa Cartonera, un poco para publicar su obra y la de los autores latinoamericanos inéditos en Argentina, otro poco para ayudar a los cartoneros de la zona pagándoles por cartón un precio más alto del practicado en el mercado. "Potosí, Tilcara y la Argentina Tarija se emplean fabricando la letra de las portadas e interiores de mis libros" alude al trabajo artesanal característico de las tapas de los libros de Eloísa Cartonera que, en efecto, tiene por objeto ayudar a los más pobres de la cadena productiva –los que con sus manos consiguen la materia prima, sean éstos cartoneros, mineros o peones agrícolas, y a los que en la tapa de cada libro realizan, con su caligrafía, una portada singular–. Los cartoneros de Buenos Aires que proveen el material para la editorial sufren la misma explotación laboral y el mismo desprecio social que los mineros del Potosí, de ahí la alusión retórica para representar la original idea de hacer libros artesanales con tapas de cartón.

En el campo cinematográfico, como ya hemos señalado, observamos que la ficción también puede brindar elementos importantes para una investigación. En ese sentido lo entiende el historiador Marc Ferro:

> "El cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente para mí, tan importante como la primera, la documental, que de cierta forma se trata de la historia oficial. El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos. En los filmes de ficción muchas veces vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas"[200].

Podemos encontrar un ejemplo sobre estas reflexiones en la película *Buena Vida (Delivery)*. La película de Leonardo di Cesare nos muestra, a través de las estrategias que intentan desarrollar los personajes para sobrellevar el tiempo de crisis, el contexto en el que se encontraba el mercado laboral argentino durante el último cambio de siglo. Hernán, el personaje principal, se ha quedado solo en la casa familiar. Toda la familia ha emigrado a España. Los primeros en partir fueron sus padres; después, lo hicieron su hermano con la esposa y el hijo. Hernán ve la vida con optimismo, a pesar de haber tenido que abandonar los estudios universitarios de diseño industrial. Trabaja en una modesta agencia de repartos llamada "Good Life", donde pasa apaciblemente sus jornadas rodeado por sus colegas, Beto y Seba, y por su jefe.

Patricia (Pato), la chica con la que Hernán entabla una relación sentimental, es empleada en una estación de servicio de GNC (gas natural comprimido) donde tiene que realizar tareas bastante penosas: pasa largas jornadas a la intemperie trabajando sin cesar; tiene como única pausa de descanso la media hora del almuerzo. Pato recibe su remuneración en varias monedas como los Lecops (Letras de Cancelación de Obligaciones Provinciales) y los Patacones (00.11'.55"), dos de las monedas paralelas al Peso argentino creadas por el Estado nacional y la provincia de Buenos Aires para mitigar la falta de liquidez en divisa nacional.

---

[200] Entrevista a Marc Ferro realizada por Evelyn Erlij ("Marc Ferro: 'El cine es una contrahistoria de la historia oficial'". Periódico *El Mercurio*, Santiago (Chile), 20 de diciembre de 2009). Tomado del sitio web *El reportero de la historia*: http://www.reporterodelahistoria.com/2009/12/marc-ferro-el-cine-es-una.html

La trama del guion radica en la intrusión paulatina de la familia de Pato en la casa de Hernán, cuando éste había accedido a brindarle alojamiento para sacarla del apuro en un momento difícil. Venancio, el padre de Pato, quiere emprender un proyecto de fabricación y venta directa de churros. Es un “buscavidas” que no tiene escrúpulos para llevar a cabo su propósito, tanto para emplear trabajadores como para emplazar el lugar de producción en la casa de Hernán, sin antes haberle pedido permiso.

Beto, el otro colega de Hernán en la agencia de repartos, reacciona ante la crisis iniciando los trámites para obtener la ciudadanía italiana que le permitirá luego emigrar hacia Europa con todos los papeles en regla. Para ello tiene que pasar toda la noche haciendo una fila en la puerta del consulado italiano para ser atendido al día siguiente. En las imágenes vemos a un hombre que tiene un afiche con la leyenda “vendo lugar” (00.07’.36”), reflejando hasta qué punto se las ingeniaba la gente para encontrar formas de subsistencia en semejante coyuntura. Finalmente, Beto debe esperar seis meses para que la doble ciudadanía se haga efectiva y le permita hacer la demanda del pasaporte. Entretanto, es despedido de la agencia. En la búsqueda de un nuevo empleo da con Venancio, quien lo incorpora en el negocio de los churros. Beto, ante la urgencia de tener que encontrar un empleo en el contexto de una economía en recesión, traiciona la amistad de Hernán.

Al final vemos que el azar ofrece a Hernán la llave para un gran cambio en su relación con el mundo laboral: el joven matón que no acepta la máquina de hacer churros como parte de pago del desalojo forzado de la familia intrusa ha terminado haciéndole un gran favor. Gracias a esa máquina, Hernán, quien veía cómo día a día el futuro de la agencia de repartos se iba comprometiendo y amenazaba con dejarlos a todos en la calle –designio que al final sucede (01.13’.22”–01.14’.50”)–, se convierte en un pequeño emprendedor en el rubro gastronómico.

El pasaje más revelador de esta película sobre la relación entre la ficción y los fenómenos sociales susceptibles de despertar el interés de las ciencias sociales es el del personaje Seba, tal vez el más rebelde de los empleados de reparto, quien lleva adelante sus tareas a regañadientes y tiene muy presente los derechos de los trabajadores, sabe que nunca debe bajar la guardia para que los suyos sean

respetados. Seba elabora un plan alternativo en caso de quedarse sin trabajo: un proyecto de cría de caracoles de tierra para la exportación (00.06'.20"–00.07'.20" y 00.29'.00"–00.30'.00"). Esta estrategia (la helicicultura) para enfrentar la coyuntura de falta de empleo fue contemplada por el propio Leonardo di Cesare en el caso de que la financiación para terminar el rodaje y la postproducción del filme nunca se hubiese concretado.

> La película sufrió los efectos de la crisis de 2001 y está claro que si hubiésemos podido terminarla antes de ese año habría sido otra película (la adaptación final se hizo en 2002 y obviamente hubo que incluir pequeñas situaciones que identificaban ese momento). Recibimos la primera cuota del INCAA y comenzamos la preproducción en septiembre de 2001. Como la segunda cuota no llegaba, tuvimos que suspender el proyecto. […] Se presentó otro pequeño inconveniente: el dinero estaba en el banco y no había manera de sacarlo [por el "corralito"][201]. Tuvimos que parar. El poco dinero que quedaba pudimos retirarlo del banco, pero el dólar había subido a 3,5 pesos y seguía subiendo. Había que filmar rápidamente. Con equipo técnico nuevo decidido a trabajar en esas condiciones, retomamos la preproducción y en el mes de julio del año 2002 finalmente rodamos. […] Como no había quedado como quería y además no se podía terminar, presentamos el trabajo a distintas fundaciones del exterior con la esperanza de poder terminarla. Decidí mudarme y hacer un curso de "cómo criar y exportar caracoles". Cuando estaba recolectando y armando el galpón necesario para reproducción de los *escargots* me llegó un mail de Francia y luego de Holanda, eran las fundaciones del *Fonds Sud Cinéma* y el *Hubert Bals* de Rotterdam que habían seleccionado el proyecto para su terminación. También el INCAA nos dio el dinero que faltaba y pudimos terminar la película, que, más allá de contar una historia tan particular, con muchos detalles de nuestra cultura, me parece que tiene elementos muy universales.[202]

Como vemos, durante el momento del rodaje, el cineasta se vio envuelto en diversos avatares ajenos a las cuestiones estéticas y técnicas de la realización. Sin embargo, aunque aparentemente ajenos, los problemas que enfrentaba la sociedad en su conjunto condicionaron el desarrollo del filme previsto inicialmente. Hemos señalado, con anterioridad, la atención que presta el sociólogo Howard Becker a la influencia del entorno –en este caso, la coyuntura socioeconómica–. En este capítulo vamos a dar cuenta de las discusiones que se han desarrollado en torno a esta cuestión.

---

[201] El agregado entre corchetes es nuestro

[202] Comentarios del director, Leonardo di Cesare, publicados en el sitio web La Butaca. http://www.labutaca.net/films/28/buenavidadelivery3.htm

Hemos observado entonces dos fenómenos en gran parte del corpus que estamos estudiando, por un lado el peso del presente señalado por Beatriz Sarlo que brinda a la obra una apariencia etnográfica, y por el otro la influencia del entorno social y personal del autor durante el proceso creativo. Estas observaciones son las que nos han permitido elaborar la hipótesis sobre la posibilidad de usar un documento de ficción como fuente o testimonio válido en una investigación sociológica o histórica.

El peso del presente

> *Lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.*
>
> Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*.

Ya había señalado David Viñas cómo el presente constituía una de las "tres flexiones fundamentales" que llevaron a que Evaristo Carriego se fuera distanciando, por "procedimientos, escenografías y temática", del movimiento modernista al cual se lo vinculaba. Era un presente que lo rodeaba, que lo identificaba con su entorno: "el tiempo barrial que se articula en la rutina" (Viñas, 1971: 49). "El modernismo del 'primer Carriego' y el populismo del 'segundo Carriego' son significantes de un mismo significado: conjurar la metáfora mayor que se refracta desde el Buenos Aires intolerable y dilatado del 1900 al Centenario" (*Ibid*.: 51).

En el siglo veintiuno, más cerca de nosotros, Beatriz Sarlo afirma que el ya mencionado peso del presente se manifiesta en una buena parte de la nueva

generación de escritores argentinos; aunque cabe señalar algunas excepciones, venidas de la generación precedente, que también se destacan en la misión de subrayar el presente.

> Dos escritores, que vienen de los ochenta, son fundamentales. Fogwill y Aira, en novelas completamente diferentes, escriben en el escenario de la actualidad, de lo que está sucediendo en el momento. Aira y Fogwill conocen la lengua del presente y cada uno escribe con ella, deformándola o registrándola a partir de un saber preciso. Tienen una mirada documental pero ambos realizan sobre ese potencial documental torsiones desrealizadoras distintas. (Sarlo, 2006: 2).

De la misma manera que Fogwill en *Los pichiciegos* (1983) o en *Vivir afuera* (1998), algunos escritores que lograron confirmarse en ese estatus durante los años 2000 estructuraron sus relatos a partir del mencionado peso del presente. Esto puede observarse tanto en el campo literario como en el cinematográfico. Elementos fuertes del presente contemporáneo a la creación de la obra como los cartoneros en *La villa* y *Las noches de Flores* (Aira, 2001 y 2007), *El grito* (Abbate, 2010) y *Ronda nocturna* (Cozarinsky, 2005), la crisis económica de diciembre de 2001 en *El grito*, *El año del desierto* (Mairal, 2005), *Las viudas de los jueves* (Piñeiro, 2005) y *Azote* (Ponce, 2008), la emigración como consecuencia de la crisis en *Una vez Argentina* (Neuman, 2003), *Buena Vida (Delivery)* (Di Cesare, 2004), *El abrazo partido* (Burman, 2004) y *Un día de suerte* (Gugliotta, 2002), la inmigración en *Bolivia* (Caetano, 2002), desempeñan un papel importante en el establecimiento de la trama como una totalidad –la historia en particular enmarcada por un entorno general–. Se logra así un relato con fuertes referencias al momento histórico de una sociedad, sin por eso descuidar los códigos estéticos del género de la obra realizando torsiones desrealizadoras –en el sentido de Sarlo–, apelando a algún tipo de artificio ficcional.

> En *La villa* y *Las noches de Flores* de Aira, la imaginación etnográfica reconstruye el presente más coyuntural, es decir: no la miseria o la cultura juvenil, sino los cartoneros y el delivery, las formas que el presente trae como novedad, las tácticas de moda de la supervivencia penosa. El presente corto, la instantaneidad, es el tiempo de referencia. […] Ambas novelas se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su etnografía: allí, como es habitual en Aira, la trama se deshace, porque pega un giro, cambia de registro y va hacia otra parte como si fuera abandonada a un movimiento imprevisible. (Sarlo, *ibid*.: 3).

Es preciso, sin embargo, tener permanentemente presente que la fuerza del presente no debe fascinarnos y hacernos olvidar que nos encontramos frente a una obra de ficción compuesta por una gran dosis de imaginación del autor, como señala Sarlo en referencia a las citadas dos novelas de César Aira. Toda representación –en particular la de la sociedad–, sea un documento científico o una ficción –documentales, estudios demográficos, novelas–, es necesariamente parcial puesto que contiene menos de lo que –o algo diferente de lo que- observaríamos si estuviésemos inmersos en la realidad que representa; "Después de todo, este es el motivo por el cual las personas elaboran representaciones: transmitir a los usuarios sólo aquel fragmento de información que necesitan para hacer una determinada cosa"; es decir, lo necesario para elaborar lo que quiere decir el mensaje (Becker, 2015: 38).

No nos encontramos, tampoco, ante obras de corte realista ni del arte "docente" del que derivaba la "novela de tesis" que dominó el campo literario de España entre 1875 y 1880 ya que en ellas no primaba "el fin moral (la utilidad del arte) sobre el artístico (su belleza)" característico en las obras de dicho período[203] (Oleza, 1998: 418). Nos hallamos frente a un conjunto de relatos literarios y cinematográficos con un marcado anclaje en el presente; pero, al mismo tiempo, observamos una toma de distancia respecto de la realidad histórica en la que se enmarcan las historias. En efecto, el narrador de los textos analizados no emite ni produce juicios morales sobre su entorno; la descripción depurada de emociones del espacio donde se sitúa la trama deja la posibilidad de efectuar diferentes lecturas.

Este fenómeno es más notorio en el nuevo cine. La ruptura que se produjo entre las películas de la inmediata postdictadura y las de la época de la crisis de 2001 tiene su principal explicación en el carácter costumbrista de las primeras que los realizadores de la nueva generación buscaron, por todos los medios, evitar. Mientras los personajes de aquellas, desde una postura rebelde y heroica, dirigían al espectador un mensaje moralista, los de la segunda sólo envían una disponibilidad absoluta a la interpretación que se va a hacer en el momento de la recepción. Los protagonistas de los filmes de la nueva generación están "muy lejos de los rebeldes

[203] Joan Oleza describe allí las características de la novela realista y la novela de tesis.

del cine político que, oprimidos, actuaban para transformar la sociedad en la que vivían. Y muy lejos también de un cine costumbrista en el que cada personaje era un signo de su lugar en la jerarquía social" (Aguilar, *op. cit.*: 30).

El peso del presente es, a nuestro modo de ver, una interpelación enérgica para que nos detengamos a observar nuestra contemporaneidad con mayor atención. "¿Qué es lo contemporáneo?" se preguntaba Giorgio Agamben, hace unos diez años, durante sus cursos de Filosofía Teorética.

> Contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. […] es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo. (Agamben, *ibid.*: 21–22).

En el sentido del pensamiento del filósofo italiano, son contemporáneos quienes pueden instalarse en los intersticios (de la sociedad de su tiempo, de los discursos, del canon artístico, de la cultura, etc.) y observar lo que se oculta ya fuese por la naturalización social producida por la automatización –en el sentido advertido por Víctor Shklovski (2004: 58-60)– o por la intención deliberada de los formadores de opinión. Del mismo modo, nosotros observamos que los escritores y cineastas argentinos cuyos trabajos forman parte de nuestro corpus recurren al presente como artificio narrativo para, por un lado, anclar sus relatos en su misma época y, por otro, para interpelarnos en tanto lectores y sacarnos de nuestra posición de confort al instalar en la historia un presente cuya existencia reconocemos (nos parece real) pero del cual sentimos que no participamos (pues, al mismo tiempo, nos resulta extraño). De este modo, la gente que vive en los barrios residenciales que gozan de todos los servicios urbanos (red de agua potable, electricidad, gas, recolección de residuos) reconocerá la villa que muestra el filme *La 21 Barracas*, pero no se sentirá participe de ese entorno. Para los habitantes de la villa tal vez sea habitual ver persecuciones entre jóvenes, como se puede apreciar en la película de Víctor Ramos (00.04'.25"), pero esto no es así para los que viven fuera de ese tipo de barrio.

El peso del entorno

La crítica literaria ha advertido, como hemos visto, que el presente de la sociedad argentina de los años 2000 fue aprehendido por varios artistas, quienes luego plasmaron en sus obras algunas huellas de su contemporaneidad, entendida esta última en el sentido que le otorga Agamben. Se trata, en la mayoría de los casos, de la nueva generación de escritores y directores de cine, aunque se han señalado también algunos casos excepcionales (Fogwill y Aira, en la literatura, Carlos Sorín, en el cine) de la camada anterior, aquella que había encontrado su espacio durante la década de 1980.

Sin embargo, además del peso del presente en un sentido amplio, a nivel del conjunto de la sociedad, debemos señalar el peso del entorno del autor, de lo que lo rodea de una forma más inmediata y lo influye sin necesariamente afectar al resto de la sociedad. Nos referimos más precisamente a las vicisitudes propias a la esfera privada y profesional del autor. Howard Becker señala en *Los mundos del arte* que la obra, durante todo el proceso que va desde la idea que tuvo el autor hasta que la obra llega al espacio de recepción, no sólo tendrá la forma de la representación estética llevada a cabo por el artista sino que también se verá influida por las condiciones propias del mundo artístico en las que es creada (las leyes que regulan la actividad y los fondos que el Estado le destina, la atención que dedican a la obra los otros miembros del sector –asistentes, técnicos, editores, distribuidores, críticos, etc.–). Tanto el escritor como el cineasta no son ajenos a estas circunstancias y las tienen en cuenta a lo largo del proceso creativo.

Del mismo modo que existen vínculos cooperativos entre la labor central del artista y el trabajo complementario de los especialistas de su campo para la realización de la obra de arte, también se observan elementos externos –ajenos al proceso de producción– que influyen de alguna manera tanto en el desarrollo del trabajo como en su acabado. El contexto socioeconómico, la capacidad de la sociedad para formar profesionales de un determinado campo artístico, el marco regulatorio de la actividad, son aspectos que pueden afectar su dinámica. Un ejemplo de este fenómeno nos lo dio Leonardo di Cesare apoyándose en su experiencia durante el rodaje y postproducción de su película *Buena vida (delivery)*. Tal como detallamos unas páginas más atrás, el filme de Di Cesare fue influido por

diversas vicisitudes: la crisis socioeconómica de 2001, el corralito bancario que le impedía retirar el dinero necesario para el rodaje, el retraso en el giro de la ayuda del INCAA cuyo monto, además, se dividió por tres a causa de la devaluación del Peso argentino. Este es un ejemplo, bastante extremo, pero no por eso poco frecuente, de cómo el artista se ve afectado por su entorno.

Estudios de caso

El año del desierto

> *Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas.*
>
> Juan José Saer, *El entenado*.

La trama de *El año del desierto* transcurre en una ciudad de Buenos Aires amenazada por el avance de la "intemperie", un fenómeno que hace que todo, desde los bienes inmuebles hasta las frutas, sufra un deterioro veloz e inevitable. Pero no sólo lo material se ve afectado por el deterioro. Al mismo tiempo, hay un retroceso social y político. Vemos cómo algunos eventos del pasado vuelven a suceder, pero al repetirse se desarrollan de manera cronológicamente invertida.

Estamos frente a un relato en primera persona a cargo del personaje principal, María. Resulta curioso que Pedro Mairal haya elegido un personaje femenino para narrar la historia, sobre todo si tenemos en cuenta que la narrativa argentina de los años 2000 se caracterizó por la tendencia a la impronta autobiográfica. Sin embargo, esta estrategia del autor se enmarca, tal vez, en una decisión política, coherente con la forma de escribir de sus colegas de su misma generación. Elsa Drukaroff advierte también "una mirada femenina en muchos

escritores hombres" de la "segunda generación de postdictadura", mirada que no necesariamente se expresa desde una voz femenina sino que "es la que de algún modo observa el mundo desde un interés implícito del género oprimido" (Drukaroff, 2011: 267). En la voz de María se refuerza la mirada femenina; el lector va experimentando, de este modo, la opresión de género –naturalizada la mayoría de las veces– de la que la narradora es objeto: el abuso jerárquico en las miradas y gestos libidinosos de Suárez cuando era su secretaria, el secuestro y abusos físicos por parte de los braucos (Mairal, 2005: 31 y 221).

La narradora vive sola con su padre, cerca de Buenos Aires. Su madre murió mucho tiempo antes. Pertenece a una clase media que se va desclasando paulatinamente, al ritmo del deterioro que sufre la ciudad. Hija de un jefe de sección en una fábrica y de una profesora de inglés, ella tuvo que suspender sus estudios universitarios para ayudar a su padre en la economía del hogar. Al mismo tiempo, ha iniciado una relación con Alejandro, un joven proveniente de un estrato social bastante más modesto que el de ella y de orígenes étnicos indeterminados, al menos si los comparamos a los suyos: María tiene sangre irlandesa y española por parte de su madre, y española por la vía paterna. María vive en un suburbio residencial, en Béccar, en el norte del gran Buenos Aires. Es bilingüe castellano–inglés y trabaja como secretaria en un estudio financiero. Es pelirroja y bonita; tiene "buena presencia", según su empleador. Alejandro, por su parte, vive en Almagro, un barrio popular y densamente poblado de la capital argentina. Trabaja como motoquero (hace envíos o entregas en moto). Es de piel oscura («morocho») y usa en exceso el "she" para pronunciar las letras elle e i griega seguidas de vocales[204]: sufre, por esto, la discriminación del racismo eurocentrista.

Observamos que Pedro Mairal recurre a una oposición étnica y clasista para situar a su narradora dentro del relato. La joven descendiente de inmigrantes europeos, criada en un entorno pequeñoburgués, que sufre ante la desaparición inminente de la ciudad, se relaciona sentimentalmente con un individuo

[204] Se trata de una realización sorda de la fricativa palato-alveolar, que es la forma en que se realiza el yeísmo en el castellano rioplatense. La realización sorda, muy extendida, es considerada como una pronunciación popular, y crecientemente como una marca del habla de los jóvenes de todo origen.

representativo del mestizaje local. La brecha social que los separa provoca, a veces, que se plantee seriamente la relación:

> Imaginaba que [Alejandro] me decía cosas que nunca me había dicho: que era demasiado cheta, que vivía en una burbuja, que me resbalaba todo, que me gustaba demasiado el shopping. […] en cada "she" cuando decía "posho" o "pashaso", sólo ese sonido saliendo de su boca que marcaba la distancia que nos separaba, que me dolía, porque era cierto, era un error, pero qué lindo error, qué lindo tipo, el hombre más lindo que había conocido, tan reservado, misterioso, y de golpe estaba segura de que me quería quedar con él, que nada nos iba a separar, que podía funcionar, ¿por qué no?, después de todo... (Mairal, *ibid.*: 21–22)

María parece indolente, en una actitud apática, ante el desmoronamiento de su mundo. Es Alejandro quien toma las riendas del problema para buscar una solución. Él se siente a sus anchas: la crisis, la incertidumbre sobre el futuro, el conflicto permanente, son cosas que no lo amedrentan. Alejandro representa al buscavidas de origen modesto que puede adaptarse a cualquier circunstancia: si tiene que vivir en la ciudad, ejercerá cualquier oficio para ganarse la vida; si tiene que vivir en el campo, hará lo necesario para sobrevivir. Para él no hay mucha diferencia entre la vida urbana y la rural. María, en cambio, sí se ve amenazada. El campo americano es, para ella, más peligroso que explorar la Luna. La Luna está desierta, en ella no habitan esas “hordas” que ampara el “desierto” argentino.

> Me asomé despacio a la calle. ¿Y las hordas de la Provincia? Pasaba gente caminando. Empecé a correr con una mezcla de miedo y alegría, porque estaba ahí, pisando realmente la vereda, corriendo por la calle Medrano, y tenía pánico de que alguien me agarrara, estaba indefensa, como desnuda, en la calle, afuera. (Mairal, *ibid.*: 94)

El individuo occidental moderno, socializado y educado en el seno del paradigma científico racionalista, tiene una existencia dominada por una perspectiva subjetiva. Desde que Descartes abrió el camino del racionalismo y el idealismo alemán –sobre todo Hegel– lo perfeccionó, sentando las bases de la modernidad hasta nuestros días, la tesis que sostiene que el hombre es el hacedor de la historia y que el hombre es producto de su historia –la sustancia, el sujeto y la historia son, entonces, lo mismo– ha reforzado la supremacía de la subjetividad (el hombre es lo que hace, por lo tanto la naturaleza en bruto queda fuera) en detrimento de la objetividad (la naturaleza en su conjunto, con el hombre inserto en ella), en lo que a percepción del mundo refiere. María, entonces, se siente desamparada porque su

modo de percibir el mundo –racionalmente– se resquebraja. Ella puede comprender las cosas en tanto sean creadas racionalmente, pero pierde su capacidad de comprensión cuando la realidad escapa del control de la razón. Esa es la gran diferencia entre María y Alejandro, su novio: éste puede percibir una realidad más amplia porque su capacidad de percepción se abre hacia perspectivas más objetivas y hace posible la percepción de los fenómenos metafísicos (los noúmenos –no fenómenos– de Kant, que no son perceptibles por los sentidos sino por la intuición), inexplicables racionalmente, sobre todo cuando confluyen fuerzas incontrolables de la naturaleza o del espíritu (justamente, todo lo que la filosofía occidental ha descartado del conocimiento científico desde que Kant publicó su obra *Crítica de la razón pura*).

La descomposición[205] de la ciudad –y con ella la de la civilización occidental de tipo europeo– se va registrando en modo de regresión. La ciudad para construirse tuvo que ganarle terreno al campo, en la novela de Mairal se produce lo contrario: la naturaleza –el campo– avanza hacia la ciudad. La intemperie progresa a medida que varios hechos históricos que marcaron a nuestra sociedad (algunos de ellos ya los hemos enumerado en el primer capítulo) se van sucediendo de manera regresiva. El avance de la intemperie produce el estallido de manifestaciones populares (en clara alusión a las que se llevaron a cabo los días 19 y 20 de diciembre de 2001). El avance de la intemperie es visto como negación, una evaporación de la ciudad. La ciudad va desapareciendo en la novela como la liquidez de capitales del mercado interno en la sociedad argentina del cambio de milenio.

> La calle estaba alfombrada con volantes. Agarré uno. Decía: "La intemperie que el Gobierno no quiere ver". Tenían fotos de una cuadra antes y una después de la intemperie. En el antes, había casas una al lado de la otra y, en el después, se veían sólo los baldíos. Lo tiré por si me agarraban con eso encima. Pasó un tipo en cuero, usando como tambor un tacho de basura de los de plástico. Para el lado de la Plaza se oía el latido enorme de los bombos. Como estaba a tres cuadras, no me preocupé mucho, hasta que vi pasar a la montada. Primero oí el repiqueteo de herraduras contra el asfalto y después vi pasar los caballos alazanes al galope. Los policías ya venían

[205] En referencia al título de la novela de Hernán Ronsino publicada, al igual que *El año del desierto*, por Interzona, en 2007.

> amenazando con el látigo. Vi que los otros corrían y corrí hasta la esquina. Pasaban chicos con la cabeza envuelta en una remera, pasaban tipos de corbata con el saco en la mano, eufóricos. Lo de siempre. En cada marcha contra la intemperie pasaba lo mismo. Me apuré hasta Cerrito. Quería encontrarme con Alejandro y nada más. Unos tipos arrastraban carteles de "hombres trabajando" para hacer una barricada. Otros trataban de romper un vidrio y no podían; los cascotes y los pedazos de baldosas rebotaban, haciendo ondular el reflejo como si fuese agua. Se oían frenazos de autos y después explosiones o tiros. Ahí me empecé a asustar. (*Ibid*.: 15)

Para construir su relato Mairal recurre a una operación literaria utilizada por varios de los escritores de su generación. Observamos no solamente muchas referencias al contexto histórico sino también varios recursos intertextuales para brindar una mayor apariencia de realidad a la historia. En este último párrafo citado advertimos, por ejemplo, la presencia de un "volante", de los muchos que habitualmente alfombran las veredas del microcentro de Buenos Aires; fotografías que, en el mismo volante, dan cuenta del brusco deterioro de las construcciones; y, por último, el paso de la policía montada blandiendo látigos de modo amenazador, los hombres apedreando la vidriera de un local comercial y las frenadas de autos y tiros pueden interpelar al lector y hacer que recuerde las imágenes que debe de haber visto en los telediarios emitidos durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001.

Josefina Ludmer advirtió, como hemos señalado antes, el uso de este artificio en lo que ella llamó "literaturas postautónomas" –la producción de la Nueva Narrativa Argentina, para emplear la denominación acuñada por Elsa Drukaroff–. Las literaturas postautónomas "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" (Ludmer, 2007). La utilización de este recurso, estableciendo una relación intertextual entre el relato y la nota periodística (Genette, 1981: 8), si bien no es novedoso ha sido bastante frecuente en la NNA. Se trata de brindar a los relatos un anclaje en la realidad, una realidad entendida desde el sentido sociológico de su construcción social (Berger y Luckmann, 2003: 79–80) y desde el sentido de construcción de los *mass media* (Verón, 1993: 128). La noción de "construcción social de la realidad", según Berger y Luckmann, se sitúa a nivel de la vida cotidiana; en la que se da, sin embargo, un proceso de institucionalización de las prácticas y los roles. Entonces, este proceso

resulta al mismo tiempo socialmente determinado e intersubjetivamente construido. Verón, por su parte, da una importancia fundamental, en este proceso, al rol desempeñado por los medios de comunicación en la semiosis social. De este modo, como "la vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente" (Berger y Luckmann, *op.cit.*: 34), un dispositivo en el cual los medios masivos cumplen un papel importante, las historias narradas adquieren una dimensión documental que pareciera trascender la ficción.

La sangre brota

> *Assim, redondo e temperado, nem parece ter sido um boi. Não se pode vislumbrar o horror desmedido que há por trás de algo tão saboroso e delicado.*
>
> Ana Paula Maia, *De gados e homens.*

En el film *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2009), la cuestión de la porosidad entre las obras de ficción y los documentos de disciplinas de las ciencias sociales como la historia y la sociología aparece en varios puntos. La crisis argentina de diciembre de 2001 y los años que la siguieron fueron representados en la película, por lo que puede ser un buen ejemplo para un estudio de caso en el marco de la relexión como la que estamos llevando a cabo.

Marc Ferro sostiene que los historiadores deben tener una mirada erudita[206] en su búsqueda de información en un material fílmico (Ferro, 1991: 6), es decir, una mirada crítica para no quedar atrapados en la trama del guion.

[206] Ferro asimila la noción de "mirada erudita" con la de "mirada positivista", pero nosotros disentimos con esta analogía ya que ella misma es propia del discurso positivista, discurso que excluía de la ciencia no sólo a la teología sino también a la metafísica (de acuerdo a los tres estados que Comte delimitó como vías de acceso al conocimiento).

> Por ejemplo, en una película sobre los inicios de la Guerra del 14, si se ven los soldados con un casco (entonces no llevaban casco, sino gorra; y hasta 1917 no cambiaron), y si saben esto y los espectadores son franceses, al ver el film con los soldados con casco en 1914, dirán: ¡Esto es falso! (Ferro, *ibid*.)

Aunque la película tenga fallas, como los cascos en el ejemplo anterior, éstas serán anecdóticas si el investigador encuentra imágenes de un verdadero valor histórico, éstas serán reveladoras (o no) de la representación visual que él se había hecho a través de lo que fue adquiriendo durante su socialización. En efecto, "ningún conocimiento psicológico es una reproducción de su objeto. Como el de la naturaleza exterior, el conocimiento psicológico depende de las formas que el espíritu cognoscente lleva consigo y en las cuales recoge lo que se le ofrece" (Simmel, 1927: 102). Esto quiere decir que dos individuos tendrán una representación distinta sobre un mismo objeto, tanto más diferente cuanto más distinta sea la sociedad de origen de los mismos (tanto espacial como temporal). A nuestro entender, Marc Ferro partió de esta hipótesis para argumentar a favor de la validez de las imágenes como fuente de primera mano cuando incitó a sus colegas a:

> "Partir de la imagen, de las imágenes. No solamente buscar en ellas la ilustración, confirmación o desmentida de otro saber: el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal como son, aunque luego haya que recurrir a otros saberes para interpretarlas mejor. Los historiadores ya han puesto en su merecido lugar las fuentes de origen popular –las escritas primero, las no escritas después-: folklore, artes y tradiciones populares, etc. Sólo falta estudiar las películas, asociarlas al mundo que las produce"[207]. (Ferro, 1973: 113)

En el NCA –en particular las películas que conforman el corpus de nuestro trabajo– se puede decir que las imágenes, en tanto testimonio de una época, adquieren una complejidad mayor porque por un lado pueden tener un valor sociológico y por otro un valor histórico. El valor sociológico se lo aporta la investigación previa que realiza el cineasta, ya que para narrar una historia enclavada en un lugar singular antes habrá hecho observaciones, entrevistado vecinos, y leído material que dé cuenta de la vida en ese lugar. Se trata de una observación directa. El valor histórico, en cambio, lo adquirirá con el tiempo. Las

[207] La traducción del francés es nuestra.

imágenes registradas mostrarán, por ejemplo, el modo de vida que tenía la gente de un determinado sector social en la época en que fue producida la película.

En el análisis del filme *La sangre brota* se observa, ante todo, la violencia en las relaciones sociales; una violencia que se manifiesta, sobre todo, en la brecha que separa a las capas sociales que representan los protagonistas más jóvenes, dos adolescentes: Leandro (Nahuel Pérez Biscayart), de unos 16 años, y Vanesa (Ailín Salas), que no llega a los 15. Él es el hijo menor de una familia de clase media cuyo hijo mayor, Ramiro, se encuentra en los Estados Unidos enredado en un grave problema de dinero –y aparentemente peligroso– que alimenta la trama paralela que tiene como protagonista al padre, Arturo (Arturo Goetz). En efecto, Arturo escucha el mensaje en el contestador telefónico donde su hijo mayor pide –por el tono y la frase final es más bien una súplica– que le giren 2000 dólares para poder regresar a Buenos Aires (00.23'.30").

Vanesa, por su parte, comparte su vida con una mujer, Sandra, y el bebé de ésta –no está claro si Sandra es, o no, la madre de Vanesa–. Los tres pasan gran parte del día, juntos, en condiciones precarias en el local comercial que ocupan en una galería de una zona céntrica muy concurrida.

Leandro parece disponer de todo lo necesario para avanzar por la vida sin sobresaltos: se relaciona con jóvenes de su mismo nivel social, puede hacer sus estudios secundarios sin preocuparse de su financiación, se desenvuelve entre sus pares sin complejos; y sin embargo hay algo que no funciona. Leandro entra y sale de su casa como si fuera un fantasma, no porque lo haga con sigilo sino porque la indiferencia de sus padres así lo demuestra. El joven percibe la despreocupación de sus padres así que él mismo no se preocupa por asistir a las clases y, en lugar de ello, se dedica a actividades marginales como la fabricación, tráfico e, incluso, adulteración de drogas que piensa vender durante el verano en los balnearios de la costa atlántica.

Vanesa, por su parte, ni sueña con la posibilidad de escolarizarse, se ve obligada a trabajar para "ayudar a Sandra y al bebé" (00.49'.50"). Son trabajos precarios, como la distribución de volantes. Incluso, ha estado a punto de prostituirse con un hombre, pedófilo, conocido de Sandra, con quien tiene que prestarse a un

juego obsceno en plena vía pública (00.49'.25"). Estos cuatro personajes –en particular los tres mayores: Vanesa, Sandra y el hombre– funcionan como una familia (saben todo sobre los otros miembros, se rinden cuentas mutuamente, son solidarios económicamente), aunque los únicos que tienen un lazo evidente de sangre son Sandra y el bebé.

Vanesa y Leandro ven el futuro como algo lejano, inalcanzable, que no vale la pena planificar puesto que los modelos que ven en la vida cotidiana reflejan que para alcanzar un reconocimiento social o económico no necesitan tantos años de estudios. Todo está en la calle.

El padre de Leandro, por su parte, se gana la vida como taximetrista y, al mismo tiempo, consigue el acceso –cuanto menos simbólico– a un estrato social acomodado como profesor de Bridge. McEnroe, un personaje corrupto, que cumple el papel de la tentación para Arturo, lleva una vida de lujo y desenfreno gracias al lavado de dinero.

Leandro, por su parte, piensa que la venta de drogas le aportará el dinero necesario para juntarse con su hermano en los Estados Unidos, donde presume que se vive muy bien. Incluso tiene una foto donde aparece su hermano (suponemos que se trata de él) posando sobre un puente con una gran urbe de fondo, y Leandro se autorretrata para aparecer en la foto a su lado (00.25'.41"). Leandro dice que Ramiro está en Los Ángeles trabajando como actor, pero según el mensaje que éste dejó en el contestador estaría en Houston. No sabemos, entonces, si Leandro desconoce su verdadero paradero o si, por el contrario, es su hermano el que mintió en la grabación. Lo que nos interesa, no obstante, es el orgullo que siente Leandro cuando habla de su hermano afincado en el centro –supuesto– del mundo.

Observamos, de este modo, cómo se manifiesta en Leandro la idealización de lo que no se tiene. Para entender su razonamiento tomaremos del psicoanálisis la noción de idealización que elaboró Freud para explicar el proceso de enamoramiento. Según Freud durante el enamoramiento se sobreestima al objeto amado, se autodevalúa la autoestima y se produce una inhibición sexual; la correspondencia del amor, en definitiva, compensaría la devaluación del Yo (Freud,

1921)[208]. En el caso de la idealización de un lugar distinto al del propio lugar de residencia funciona de la misma manera si tenemos al Yo y a su entorno de vida como un ente integral. En este sentido, el destino idealizado (el objeto amado) es sobreestimado, al tiempo que se desvaloriza el propio entorno; la inhibición sexual representa, en este caso, la renuncia a lo que se tiene y a lo que se puede acceder en su lugar de origen para buscar en el destino deseado algo que no se está seguro de conseguir, pues mientras el hábitat propio se brinda por completo (con lo que tiene) y reconoce a su habitante (social y lingüísticamente) el lugar idealizado puede no compensar las concesiones del recién llegado. Esto último es lo que produce luego frustración y desencanto.

En ese sentido, podemos trazar una analogía entre la idealización que Leandro hace de la vida en los Estados Unidos y la que tenían de Hollywood –cada uno por su lado– los dos protagonistas de la novela *They Shoot Horses, Don't They?* (Horace McCoy, 1935). En ambos casos la trama transcurre en un contexto histórico de crisis: la crisis de 2001 en Argentina en la película de Fendrik, y la Gran Depresión de los años 1930 en los Estados Unidos en la novela de McCoy. En esta última, atraídos por las promesas de fama y riqueza que veían en Hollywood, Gloria Beatty y Robert Syverten –el narrador– llegan a Los Ángeles con la intención de entrar en el mundo del cine. El éxito, sin embargo, no les llega a todos y una legión de jóvenes excluidos del *show business* busca una segunda oportunidad en espectáculos humillantes como los maratones de baile. Es lo que también hacen Gloria y Robert. Pero al final nada cambia, las luces de Hollywood no les llegan y ambos quedan, de distintas maneras, fuera del verdadero espectáculo: en la vida.

Para continuar con la presentación de los personajes de la película de Fendrik, diremos que Vanesa sufre urgencias económicas que le impiden hacer planes para un futuro que no sea el inmediato. Sandra, su tutora –en adelante llamémosla así–, sumida en un estrés permanente por la falta de dinero, la explota laboralmente e incluso la induce a someterse a los juegos del pedófilo. Este hombre tiene, en efecto, un hábito muy singular. Lo notamos cuando, en una plaza

[208] Véase en: *Psicología de las masas y análisis del yo*, texto VIII "Enamoramiento e hipnosis", en: Obras completas (Freud, 1992: 105–110).

concurrida, Vanesa y Leandro lo observan mientras él está sentado en la hierba, respaldado contra un árbol, leyendo –en apariencia– el periódico. Las hojas del diario ocultan su entrepierna (00.48'.10").

- ¡Se está repajeando! Siempre hace lo mismo –dice Vanesa–. No zarpado, pero sí, se remanosea –aclara.
- ¿Y vos qué onda con él? – le pregunta Leandro.
- Ninguna.
- ¿Ninguna? –exclama Leandro, sorprendido – ¡Andan juntos!
- Colaboro
- Colaborás ¿Con qué?
- Con sangre.

La sangre –lo veremos más adelante– desempeña un papel destacado en el entramado del relato.

Esta película nos muestra con bastante claridad el derrumbe definitivo de lo que se consideró hasta los últimos años del siglo veinte, a pesar de la decadencia progresiva experimentada desde la segunda parte de la década de1970, como la clase media argentina, tal como lo demuestran Kessler y Di Virgilio en su trabajo sobre los nuevos pobres (*Op. Cit.*: 32).

Tomaremos por clase media a aquella que, según Maristella Svampa, se sitúa entre los dos grandes actores sociales y políticos de la sociedad moderna: la burguesía y la clase trabajadora –a este último término, nosotros preferiremos el de "proletariado"– y cuya posición estructural intermedia deviene una debilidad (Svampa, 2008). Según esta socióloga la debilidad de la clase media se refleja en su imitación de los patrones culturales propios de las clases superiores como estrategia de diferenciación con respecto a las clases populares, una actitud que facilita así su instrumentalización política por parte de la burguesía.

En ese sentido, una descripción de los dos primeros gobiernos de Juan Perón (1946-52 y 1952-55) nos puede ayudar a comprender lo dicho en el párrafo anterior. En efecto, en ese período, el posicionamiento político y sociocultural de la clase media fue, en general, el siguiente:

> En tiempos de Perón […] como en tiempos de Sarmiento y Mitre, las clases bajas ("negras" y peronistas) fueron catalogadas como portadoras de

> la “barbarie” que amenazaba a la “civilización” argentina. En esta forma de imaginar la nación, la “clase media” –que, por omisión, se suponía blanca, educada y de las regiones “modernas” de Buenos Aires y el Litoral– ocupaba el sitial de honor como motor del progreso y garante de la libertad contra la tiranía populista. Así, la identidad de clase media arraigó fuertemente en estos años cargados de componentes peculiares y antiplebeyos. No fue sólo una identidad de clase, sino que estuvo también acompañada de componentes políticos, raciales y culturales muy precisos: fue antiperonista, “blanca” (por oposición al “cabecita”), porteña y europeizante (por oposición a la cultura criolla tradicional y de las zonas rurales y “atrasadas” del interior que, se suponía, eran la cuna del fenómeno peronista). (Adamovsky, 2015: 479)

Esta clase media, con un firme posicionamiento político antiperonista –“la pauta de las pautas, la Gran Pauta”, según Arturo Jauretche, que parecía constituir un eslabón entre el proletariado y la clase alta y, al mismo tiempo, una imagen diferente de las clases populares (Jauretche, 1967: 165)–, se sintió hegemónica por última vez en 1983, con el triunfo electoral del candidato a la presidencia por la UCR (Unión Cívica Radical), Raúl Alfonsín, en lo que significó la primera derrota del partido Justicialista (peronista) a nivel nacional. Fue el triunfo de la clase media, sinónimo de mesura, valor tan apreciado en la cultura occidental y afirmado después de la segunda guerra mundial, mesura conseguida por la última dictadura a través del terror, augurando un destino aciago a todo aquel cuya militancia política pusiera en juego el orden público. Esto explica, al mismo tiempo, los quince años de apatía política de la ciudadanía característicos del periodo democrático que se inició con el retorno de la democracia; incluso teniendo en cuenta los trece paros generales de la CGT (Confederación General del Trabajo) durante la gestión radical, y los sólo dos durante los cinco primeros años del gobierno de Carlos Menem, como reacción a la privatización masiva de las empresas estatales[209]. La apatía a la que nos referimos, Marcelo Cavarozzi y Esperanza Casullo la llaman “decepción colectiva” cuando abordan el sentimiento que tenía la población hacia el gobierno nacional durante la década de 1980. La decepción colectiva, según estos autores, se instaló como consecuencia de la falta de capacidad del gobierno para resolver los problemas económicos y sociales que aquejaban a una buena parte de la población –aunque en el plano político las promesas de apertura y democratización fueron

[209] Véase: Centro de Estudios Nueva Mayoría – Rosendo Fraga. Publicado en: “De la Rúa ya batió un récord”, diario *Hoy*, La Plata, 11 de junio de 2000, p. 4. http://pdf.diariohoy.net/2000/06/11/pdf/04.pdf

implementadas de manera adecuada con la vuelta a la democracia– (Cavarozzi y Casullo, 2002: 27).

La movilización social organizada pudo volver a verse recién en 1996[210], con los piquetes que efectuaron los desocupados, ex trabajadores de la petrolera YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), entre los días 19 y 26 de junio en las localidades de Cutral-Co y Plaza Huincul, en la provincia de Neuquén, ante la falta de representatividad política y social que les deparaba su nuevo estatus laboral. "Acá no hay representantes, acá está el pueblo", decían los manifestantes ante la falta de líderes que negociaran políticamente por ellos (Auyero, 2002: 157). En efecto, se movilizó la comunidad en su conjunto puesto que la actividad petrolera era el motor económico de ambos pueblos que permitía la subsistencia de otras actividades. Sin el petróleo el pueblo estaba condenado a muerte.

La violencia es representada en el filme no sólo en las desigualdades sociales sino también en su manifestación física –la forma de violencia más fácil de identificar–. El primer hecho fuerte de violencia es el que involucra a un taxista y a un pasajero de Arturo. El pasajero –de nombre Gustavo–, junto a su abuela, quiere tomar un taxi en la terminal de autobuses "Retiro"; pero en lugar de subir en el primero de los que hacen fila para recoger pasajeros decide llamar a uno por radiotaxi. El conductor del taxi que hace punta en la espera los invita a subir, pero el joven lo ignora. Cuando llega Arturo interpela al joven por su nombre y se dispone a acomodarlos. El otro taxista vuelve a llamar al pasajero pero obtiene la misma respuesta (00.54'.10"). En las imágenes parecería que el primer taxista fuese víctima de una injusticia: él hizo la cola de coches hasta que quedó primero en la espera de pasajeros, lo cual le daba la prioridad por sobre cualquier otro taxi; sin embargo, a pesar de haber respetado la regla, el pasajero se sube a otro coche, que "le roba" el trabajo.

En la opinión pública, no obstante, está instalada la sospecha de que los choferes de taxi que trabajan en las grandes terminales de autobuses y trenes (incluso, de los aeropuertos) son deshonestos. La terminal "Retiro", en particular,

[210] Véase: "Hace 15 años nacían los piquetes como una nueva forma de protesta". En: diario *Perfil,* 23 de julio de 2011. http://www.perfil.com/ediciones/2011/7/edicion_592/contenidos/noticia_0071.html

tiene una mala reputación en ese sentido. Un número importante de notas periodísticas y comentarios en los foros de los sitios web de viajes y turismo dan cuenta de las estafas y robos perpetrados por los taximetristas que allí trabajan[211].

El taxista engañado podría haber acusado y reprendido a Arturo por deslealtad, pero en lugar de ello lo deja partir y lo persigue. En el camino, en medio de una avenida muy transitada comienza a acosarlo con bocinazos y miradas desafiantes cuando se pone a la par. La reacción del pasajero es desmedida: gritos, insultos, amenazas. Como el otro taxi le cierra el paso, Arturo debe frenar; entonces, el pasajero desciende de manera atropellada en un mar de insultos y se dirige hacia el otro taxi. El conductor ofendido también baja de su coche, pero al contrario de aquel no pronuncia palabra y descarga contra la cabeza del pasajero un golpe con una llave "cruz" (00.55'.52"). La secuencia termina con el rostro de Arturo en primer plano, de perfil, y el sonido ambiente (los gritos de la abuela, el tráfico de autos, etc.) ahogado: lo peor ha pasado, sólo queda cerrar las heridas y limpiar la sangre. En el hospital se van a encargar de eso.

La secuencia del hospital merece una mención aparte y que la pongamos entre paréntesis en el desarrollo del análisis de la representación de la violencia física. La guardia de hospital a la que Arturo lleva a su pasajero muestra muchos signos de la crisis económica en la que se encontraba sumido el país durante los primeros años de la década del 2000. El único miembro del personal médico que los recibe le pide a Arturo que recueste a la señora en una cama, él mientras tanto está curando a Gustavo. Entendemos, aquí, que el enfermero está solo y que no tiene un asistente que le ayude con los pacientes. Notamos, incluso, que el centro de salud no sólo tiene personal insuficiente sino que también tiene escasez de insumos médicos y medicamentos: "Crúcese enfrente y tráigase un par de cositas, por favor – le pide el enfermero a Arturo –: la 'Gotita', una vacuna antitetánica y un anxiolítico tipo 'Lexo' de tres, por favor" (00.57'.28").

[211] Véanse las notas periodísticas: "Cuidado turistas: en Buenos Aires opera 'la mafia de taxis'", en: *El Observador*, Montevideo, 5 de julio de 2013. "La terminal de Retiro, sin control", en: *La Nación*, Buenos Aires, 27 de febrero de 2011. "Taxistas engañan a pasajeros en Retiro con otro cuento del tío", en: *La Nación*, Buenos Aires, 19 de febrero de 2009. Véase, además, el comentario de: https://www.tripadvisor.com.ar/ShowTopic-g312741-i979-k6367621-Taxis_en_retiro_el_cuento_del_tio-Buenos_Aires_Capital_Federal_District.html, (7 de abril de 2013);

Arturo tiene varias estrategias para no ser atrapado por la vorágine del ritmo de vida de una gran urbe como Buenos Aires: práctica yoga y control mental ya que su trabajo como taxista lo pone constantemente a prueba, una prueba de ello es la actitud de clientes como McEnroe. La relación con este hombre, que alimenta una buena parte de la trama, empieza cuando lo recoge en el frente del casino "Puerto Madero" y recibe, como toda respuesta al saludo de "buen día", una indicación rotunda: "Seguí derecho por acá que ahora te digo adónde vamos" (00.14'.07"). Al cabo de un momento, McEnroe tiene la intención de encender un cigarrillo, pero cuando ve un cartel con el dibujo de un cigarrillo encerrado en un círculo y atravesado por una raya le pregunta a Arturo si igual puede hacerlo. Arturo le dice que le hace mal, y le pide que no fume. Un instante después, McEnroe enciende de todos modos el cigarrillo (00.15'.50").

Durante uno de los trayectos que hace con McEnroe, Arturo se ve inmerso en dos situaciones embarazosas y otras tantas que lo exponen al estrés. Una de las acciones es muy incómoda, pues se trata de una escena de sexo que descubre dentro de su vehículo y sobre la cual no reacciona por pudor, y la otra es una maniobra, a todas luces, oscura, que linda con lo delictivo. Además de estos momentos aciagos Arturo tiene que ser espectador del frenesí permanente de su cliente.

La secuencia comienza cuando, en el taxi, recibe un llamado telefónico de McEnroe: "Hola Arturo ¿me hacés una gauchada? Tráeme a mi secretaria al hipódromo" (00.34'.56"). Arturo accede al pedido. Cuando llegan al destino, la secretaria hace un movimiento como para bajar, pero su jefe le dice que se quede y sube él también. "¿Qué hacés Arturo? –Saluda–. Dale, seguimos derecho. Vamos a Retiro ahora". Lo que parecía un viaje corto se prolonga indefinidamente. El taxista pierde, de este modo, el control de su actividad y queda atrapado, sometido a la voluntad de su cliente. Llegan, entonces, al lugar indicado y la secuencia comienza a mostrar indicios de que Arturo se verá envuelto en dificultades. McEnroe le pide que baje del coche y le ofrece 100 pesos para que entre en la terminal de ómnibus a retirar un bulto de la consigna número doce. Al principio, Arturo se niega, pero ante la insistencia y el aumento del ofrecimiento, primero a 200 y después a 300 pesos, termina por aceptar (00.39'.10"). Arturo se compromete a cometer un acto en el que

tiene desplazar un paquete cuyo contenido desconoce. Los envoltorios que saca del casillero parecen fajos de dinero, lo que aumenta la tensión de esta secuencia del filme; más aún cuando, todavía agachado frente al *locker*, un policía con su perro de ataque se para a su lado. En los ojos severos del agente, Arturo puede ver a un juez condenándolo por tráfico de drogas; pero, contra toda expectativa, el uniformado le ordena: “Decile al gordo que lo espero esta noche. De parte del alemán” (00.42’.00”). Nos damos cuenta, entonces, de que el agente de seguridad es cómplice de las maniobras ilícitas de McEnroe.

Al volver con el paquete, el taxista encuentra a sus clientes en pleno acto sexual dentro de su vehículo por lo que tiene que hacer tiempo unos metros antes de llegar (00.42’.24”). Su rostro tenso en primer plano y, de fondo, el taxi balanceándose dan cuenta del abuso y la burla de la que él se siente objeto. Cuando finalmente reanudan el viaje para volver al hipódromo, McEnroe va dando indicaciones de manera intempestiva y frenética: “¡Vamo’, vamo’, vamo’, qué se nos va la sexta! ¡A la derecha! ¡Por la derecha! Arturito, queeeerido ¡por favor!”. Arturo siente que no tiene ningún control de la situación y que, peor aún, está sujeto a ella para conseguir el dinero que su hijo necesita. Más tarde, por la noche, Alicia –la secretaria de McEnroe– lo hace contactar por la operadora del radiotaxi para avisarle que se había olvidado un paquete en el taxi: los envoltorios que aparentan fajos de billetes. Arturo abre uno y comprueba que son dólares, pero cuando da vuelta uno nota que el dorso tiene una foto de Alicia y su jefe, sonriendo.

Después de esta sucesión de emociones fuertes indeseadas, Arturo empieza a levantar presión. La idea es representada, en una parada realizada que hace en una estación de servicio, a través del manómetro que indica la presión de una de la ruedas del taxi en el momento que la están inflando (00.43’.15”).

Arturo sale de su vehículo cuando McEnroe enciende un cigarrillo. Captura de pantalla (00.16'.25")

En el estacionamiento de la estación "Retiro" Arturo espera que la pareja de clientes acabe el acto sexual. Captura de pantalla (00.42'.32")

Al final de la película, Arturo estalla. A la preocupación por las urgencias de su hijo mayor y los apuros que sufre en su rutina laboral se suma el compromiso que había asumido junto a su esposa para cenar con un matrimonio que tiene interés, aparentemente, por el bridge. Él considera que primero tiene que realizar la transferencia de dinero que le pidió su hijo desde Estados Unidos, por lo que va a su casa a recoger el dinero. Una vez allí su esposa le reprocha su tardanza y le exige que se cambie de ropa y cumpla con su rol de anfitrión. Discuten y Arturo la golpea en el rostro (01.27'.30"). Había tomado todos los recaudos para mantener la calma, pero su paciencia se agotó y dio el paso que siempre había evitado dar. La línea franqueada por Arturo la sufre, un instante más tarde, su hijo menor. Leandro se lleva la peor parte: éste arranca de las manos de Arturo el cofrecito metálico donde sus padres habían estado guardando los ahorros y se lanza a la carrera. El padre, con el coche, lo alcanza en una esquina. Allí se traban en un forcejeo por hacerse de la cajuela, hasta que Leandro golpea a su padre en el rostro. Esto produce un quiebre en la psiquis de Arturo. Desencajado, entonces, le lanza una lluvia de golpes en la cara y la paliza sólo acaba cuando la sangre salpica con cada puñetazo (01.29'.10")

La sangre es un elemento vital en la trama, representa el momento *cúlmine*[212] de los distintos momentos de violencia física. La sangre brota como consecuencia del momento más brutal de una secuencia y ese brotar significa, al mismo tiempo, que la acción ha alcanzado su punto máximo de violencia y que lo peor ha pasado.

[212] Aunque sea considerado un barbarismo *cúlmine* tiene la energía que, a nuestro entender, le falta al adjetivo castizo culminante.

Por ejemplo, en la última secuencia analizada –una de las más violentas del filme– hemos visto que la sangre de Leandro le devuelve a su padre la calma perdida. Del mismo modo sucede en el pasaje de la película en que un taxista le pega a un pasajero de Arturo, en la cabeza, con una herramienta: la violencia de la acción acaba con el joven en el suelo, con el rostro cubierto de sangre.

La sangre, en este sentido, sacia la sed de violencia como sacia el deseo de los vampiros. La película, a nuestro entender, evoca implícitamente al vampirismo en el sentido que tiene la aparición de la sangre en las diferentes escenas que hemos analizado, un sentido liberador, salvador, tanto para el que sangra como para el que la hace brotar. Pero hay una secuencia que alude al vampirismo de manera explícita, se trata de la que presenta a Vanesa y Leandro unidos por un beso erótico hasta la lascivia. Vanesa, en lo que pareciera ser un ataque de epilepsia muerde y le arranca un pedazo de lengua a Leandro. Leandro logra zafar y la secuencia termina con su huida (01.19'.07"). Vanesa vuelve a entrar en escena, cuando regresa a la galería comercial: camina lentamente, de manera hesitante, arrastrando los pies; tiene la boca y la barbilla llenas de sangre y la camiseta manchada. En su mano tiene la campera de cuero de Leandro, tal vez lo que en última instancia ella quería obtener de él (01.24'.38"). La sangre que brotó de su boca también era algo que buscaba, así lo entendemos por lo que le dijo a Leandro en la escena en que observan cómo el amigo de su tutora se masturba en la plaza. Este hombre, con quien Vanesa está obligada a seguir en su juego de perversión, la recibe al final de la secuencia para acariciarla y limpiarle con mucho esmero los restos de sangre.

Observamos entonces que el filme tiene algunos rasgos propios del gótico. A la escena del beso podemos añadir el aspecto físico y el modo de vestir de Leandro quien, cual un vampiro del siglo veintiuno, es muy delgado, tiene ojos claros, tez blanquísima y cabello moreno, tan negro que da la ilusión de tener tonos azulados; viste siempre de negro, pero en lugar de capa lleva una corta chamarra de cuero. Leandro actúa como un personaje gótico, pero Vanesa no queda atrapada en el papel que él representa: "¡Sos un cheto[213]!", le dice para indicarle que ella ve su

[213] En el lenguaje juvenil rioplatense, el término "cheto" es un giro coloquial sinónimo del adjetivo esnob. En este caso, Vanesa quiere decir que Leandro es un snob.

juego con claridad (00.44'.19"). Vanesa le quiere decir que a pesar de la *performance* que él despliega para distinguirse del resto de la sociedad (el pelo desalineado y sucio, el andar desgarbado) su estilo es sólo una apariencia que dista de ser auténtica: es un cheto, un esnob, porque busca aparentar estar al margen de los imperativos de la sociedad, como por ejemplo vestir y peinarse de manera prolija o mantener una postura corporal lo más erguida posible, pero luego gasta 170 pesos (170 dólares estadounidenses) en una campera de cuero. Significa que al final de cuentas está atado a la sociedad de consumo como todo el mundo. Vanesa, al contrario, cumple con las actividades que tiene que hacer para sobrevivir y se viste con ropa sencilla. Ella es, en este sentido, coherente con el entorno social donde le ha tocado llevar adelante su existencia.

También podemos vincular con el gótico algunas de las actividades que ocupan a Arturo: el control mental con la ayuda de un audio similar al del Método Silva[214] (00.13'.10"), las sesiones de relajación (00.46'.45"), incluso el escenario armado para los encuentros de bridge parece envuelto en un halo de misterio o, cuanto menos, inmersos en una ambientación anacrónica (00.27'.13").

Estos elementos emparentados con el gótico fueron insertados, tal vez, para dar cuenta, a través del contraste, de la existencia de formas diferentes de percibir el mundo. En algunos pasajes de la película podemos observar, incluso, la irracionalidad de ciertos comportamientos de nuestra sociedad actual, como el intento de abandono del bebé porque la madre se siente desbordada por sus apuros económicos (00.58'.02"). Sin embargo, el gótico como forma de representar un mundo espiritual y mágico no alcanza para dar cuenta de la complejidad del contexto argentino, tanto en su condición de sociedad materialista, integrante del sistema capitalista avanzado, como en su relación con elementos materiales concretos –como la tierra y el agua– e inmateriales –espirituales– en el caso de las culturas autóctonas como las wichí y la tehuelche. Estas culturas, la occidental y las de los pueblos originarios, se relacionan de manera diferente con su entorno y también difieren en el nivel de importancia que le atribuyen a la dimensión espiritual. Vanesa, como hemos observado, ve con claridad algunas de estas contradicciones y se las

[214] Se trata de un método de autoayuda espiritual vinculado al movimiento *New Age*.

señala a Leandro. Cuando le dice que es un cheto, quiere decir que a pesar de lo que quiere aparentar Leandro sigue siendo un producto de la sociedad occidental, influido por corrientes foráneas del pensamiento, en particular provenientes de Europa –como el gótico–.

En *La sangre brota*, por otra parte, podemos observar que ciertos valores de la clase media, vehiculados aquí por los padres de Leandro (la discreción, la austeridad, la calma y no alzar la voz ante la violencia) se ven mancillados por actitudes censuradas o reprimidas en otra época –aunque aceptadas en los selectos círculos de las clases dirigentes, siempre que no transgredieran ciertos límites de discreción–, pero en la actualidad practicadas abiertamente en todos los estratos sociales. Nos referimos, en el caso particular de esta película, a la corrupción desinhibida, la exposición pública de los actos sexuales, el no respeto de las reglas básicas de urbanidad, ignorando por ejemplo la prohibición de fumar o imponiendo a todo interlocutor el tuteo[215]. Se observa la corrupción desinhibida en la actitud de McEnroe cuando, en la escena del paquete en la consigna de la terminal, aumenta la suma de dinero ofrecida para lograr que Arturo acceda a su pedido. En la misma secuencia, otro ejemplo de corrupción es la complicidad del agente de seguridad. La exposición pública de los actos sexuales se puede observar en dos escenas de contenido sexual que, de verlas en vivo, podrían atentar contra el pudor: una es la de McEnroe con Alicia, su secretaria, en el taxi de Arturo, la otra es la del pedófilo masturbándose en la plaza; ambas se desarrollan en pleno día y en lugares concurridos. El tuteo, por último, resulta agresivo por las circunstancias en que se expresa: es utilizado para imponer al otro la condición de subalterno en una relación comercial o de servicio (por ejemplo entre McEnroe y Arturo). El cliente busca, además, quebrar la distancia de la formalidad para poder pedir al taxista los favores que de otro modo no sería posible efectuar. El tuteo, incluso, suele ir acompañado de expresiones cargadas de excesiva confianza: McEnroe se dirige al chofer llamándolo “Arturito”, “querido”. Esta situación contrasta con el estatus que se formó

[215] Cuando McEnroe, de unos 40 años, sube al taxi de Arturo, lo tutea sin indicarle el destino; “Seguí derecho por acá que ahora, en seguida, te indicamos a dónde vamos”, le dice, rompiendo, además, la regla implícita de alguien que toma un taxi: indicar el destino al conductor. Incluso, lo sigue tuteando a pesar de que Arturo, mayor que él, no lo hace.

en el mundo del bridge: los jugadores lo llaman, en el universo de esa actividad, “profesor”.

En conclusión, creemos que Fendrik creó una historia donde la realidad histórica se ve expresada a través de una familia de clase media, en particular dos de sus integrantes, que se ven condicionados por su situación intermedia, a mitad de camino, entre los extremos de una sociedad. Ven que su anclaje en la sociedad no tiene referentes identitarios sólidos, tanto en el aspecto materialista como el espiritual, por un lado, como en la clase social –creen pertenecer a una clase pero algunos conciudadanos no se lo reconocen–. La carencia de una referencia de clase fuerte conlleva a contradicciones como las que hemos observado en torno a Arturo: cree pertenecer a una clase media acomodada pero tiene un oficio de servicio que no es coherente con esa clase social. McEnroe se encarga de recordárselo, desde su papel de usuario del taxi, cada vez que se encuentran.

3.2 Cuestiones teóricas y conceptuales: Debate en torno al rol de las expresiones artísticas en el seno de las ciencias sociales.

> *De acuerdo a sus conclusiones, "un autor es una construcción ligada a la oportunidad de la historia, el éxito de la traducción, los cambios de la ciudad, el trabajo físico de los colaboradores y las distintas escuelas de interpretación de su tiempo".*
>
> María Moreno [216], *El affair Skeffington*.

Las ciencias sociales, como toda ciencia, aspiran a alcanzar una verdad sobre los objetos de estudio que entran en su campo disciplinario por medio de un método científico específico. Esta verdad no será, como sabemos, absoluta ya que la verdad científica es transitoria e incompleta. El carácter transitorio se manifiesta con frecuencia, valga como ejemplo la cantidad de satélites naturales del planeta Júpiter: primero Galileo descubrió que eran cuatro, mucho tiempo después –hace unos cuarenta años atrás– se sostenía que eran más de una docena, pero hoy se tiene la certeza de que son muchos más: sesenta y siete (Sagan, 1980: 59, 83 y 142). Esta característica de la verdad científica da cuenta de lo que se denomina progreso de la ciencia.

El otro problema que se plantea, el que en particular nos interesa, es la completud de la verdad verificada. Nos ha interpelado la calidad incompleta de dicha verdad; es decir, si es incompleta significa que hay un resto de verdad al que no podemos acceder. La pregunta por la forma de intentar develar –al menos parcialmente– ese resto es, entonces, lo que intentamos pensar en este trabajo.

Según Hyden White la historia tiene dos enemigos en su misión de decir la verdad y nada más que la verdad acerca del pasado: la retórica y la ficción. La retórica porque busca seducir cuando no puede convencer por medio de la argumentación, y la ficción porque produce una ilusión de verdad a través de

[216] Seudónimo de Cristina Forero.

artificios (White, 2010: 203). En ese sentido, la historia investigada y narrada desde la perspectiva de un historiador no corre ningún peligro teniendo a la ficción como "enemigo". Los historiadores reconocen y se defienden muy bien de este enemigo. El verdadero peligro viene del lado de la retórica pues el historiador se va a servir inevitablemente de ella en algún momento, incluso cuando piensa que usa un lenguaje transparente, transparente porque está desprovisto de recursos poéticos. La realidad es que el lenguaje transparente, aséptico, no existe.

> Al abandonar la zona árida de los encadenamientos que confieren al discurso histórico su coherencia propia, distinta y variada, penetramos en el espacio de las configuraciones narrativas y retóricas que regulan la fase literaria de la historiografía. En este nivel es donde se concentran las dificultades más tenaces en lo que concierne a la representación del pasado en historia. (Ricœur, 2007: 19)[217]

A nuestro entender, este principio puede aplicarse también en otras ciencias sociales como la sociología o la etnografía puesto que se trata de un fenómeno que se manifiesta en todas las disciplinas en las que es preciso recurrir a la mediación de algún recurso expresivo (escrito, oral, o audiovisual) para narrar, contar, los hechos o los fenómenos de la sociedad. Todo esto es mediatizado por un individuo que volcará en su relato una carga subjetiva, por más que intente despojarse de todo prejuicio y haya trabajado su objeto de estudio desde una posición de pleno extrañamiento.

El problema radica, entonces, en la búsqueda de la objetividad donde es imposible encontrarla. Una solución, sin embargo, fue hallada en el campo de la literatura: no se trata de alcanzar la objetividad sino de integrar la palabra, el lenguaje, dentro del entorno del hecho u objeto a analizar:

> Los grandes modernistas (desde Flaubert, Beaudelaire, Dickens, Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y así) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Pero a diferencia de sus contrapartes historiadores ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo en lugar

[217] Para acceder a la versión original, en francés, véase: Ricœur, Paul. « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé ». In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55ᵉ année, Nº 4, 2000, pp. 731-747. http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877

de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo. (White, *ibid*.: 204)

Ernest Hemingway –a quien White decidió no nombrar pero a quien tuvo seguramente en cuenta en su cierre de la lista– fue, a nuestro entender, un eslabón clave en este proceso. El Nobel de literatura del año 1954 decía que un escritor debe ser un observador permanentemente en busca de algo que pueda usar:

> "Si deja de observar está terminado. Pero no debe observar conscientemente ni pensar de qué modo algo le será útil. Tal vez al principio eso sea cierto. Pero más tarde todo lo que ve se integra a la gran reserva de cosas que sabe o que ha visto. Si de algo sirve saberlo, siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del iceberg. Hay nueve décimos bajo el agua por cada parte que se ve de él. Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa, y eso solo fortalecerá el iceberg. Sin embargo, si un escritor omite algo porque no lo sabe, habrá un agujero en su relato"[218].

El escritor estadounidense sostenía que de ese modo se logra "transmitir experiencia al lector, para que después de haber leído algo, lo leído se convirtiera en parte de su propia experiencia, y le parezca que realmente ha ocurrido" (*ibid*.). Su técnica consistía en trabajar intensamente sobre el texto escrito para depurarlo al máximo de los rastros de la subjetividad del autor: "Crear los protocolos, el código, los procedimientos de la narración 'sincera': lenguaje directo, predominio del diálogo, sintaxis antigramatical, repeticiones, es decir, un conjunto muy elaborado de técnicas que buscan 'naturalizar' el relato y ocultar sus reglas"[219]. A pesar de la laboriosa tarea el creador de *Adiós a las armas* sólo conseguía "desengrasar" –para utilizar su propio léxico– el lenguaje ya que, como sabemos, las huellas del autor también subsisten –entre muchas otras huellas– en la elección de la historia y de los personajes.

De tan verista –y de sintaxis y lenguaje despojados– esta técnica narrativa fue clave durante el desarrollo del periodismo escrito. Hyden White da cuenta de un cambio de percepción experimentado por los grandes novelistas modernos, sin

---

[218] "Los secretos de un escritor" [Ernest Hemingway entrevistado por George Plimton]. En: *Clarín*, domingo 18 de julio de 1999. http://old.clarin.com/suplementos/cultura/1999/07/18/e-01001d.htm. Véase el original de la entrevista en inglés: Ernest Hemingway, The Art of Fiction No. 21, april 1958 (Interviewed by George Plimpton) http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway

[219] Piglia, Ricardo. "La autodestrucción de una escritura". En: revista *Crisis*, julio de 1974. Nota reproducida en: http://www.infobae.com/america/eeuu/2016/07/02/la-autodestruccion-de-una-escritura/

embargo, entre los escritores citados por el historiador estadounidense hay que añadir a aquellos que tuvieron una actuación importante en el ámbito del periodismo. Entre éstos podemos nombrar a algunos de los escritores que formaron parte de –en palabras de Gertrude Stein– "la generación perdida", la generación que participó de alguna manera de la experiencia de la primera guerra mundial: John Dos Passos, John Steinbeck, Sherwood Anderson y el propio Hemingway, entre otros que como Erskine Caldwell aún sin haber estado en la primera gran experiencia bélica contribuyeron con su aporte al desarrollo del periodismo del siglo veinte.

Tomamos el ejemplo de Estados Unidos porque es allí donde se experimentó con mayor claridad el fenómeno que vinculó literatura-guerra-periodismo y por la influencia que tuvo en las letras de ese país en la post segunda guerra mundial. Los escritores que descollaron durante los años 1920 y 1930 situaban sus relatos en un entorno que daba cuenta de la sociedad, de la realidad histórica en la se inscribían. Este fenómeno, sin embargo, no se repitió después de la segunda gran guerra:

> Los años sesenta constituyeron una de las más extraordinarias décadas en la historia de Norteamérica en lo que a costumbres y éticas se refiere. […] A todo este lado de la vida norteamericana que se manifestó impetuosamente cuando a la opulencia norteamericana de la posguerra le saltó la válvula de seguridad —a todo ello los novelistas sencillamente le volvieron la espalda, renunciaron por negligencia—. Esto dejó un inmenso hueco en las letras americanas, un hueco lo bastante grande como para cobijar a un juguete tan desgarbado como el Nuevo Periodismo. (Wolfe, 1998: 47–48)

En ese contexto tuvo lugar el nacimiento del Nuevo Periodismo, un género que estuvo estrechamente vinculado con el surgimiento de lo que la crítica llamó *non-fiction*, género consagrado por *In Cold Blood* (Truman Capote, 1966), pero en el cual se destacaron además escritores como Norman Mailer, Charles Bukowsky y el propio Tom Wolfe.

El género, en Argentina, no alcanzó la notoriedad que tuvo en el país de América del Norte. Rodolfo Walsh, sin embargo, lo desarrolló a través del periodismo de investigación. En efecto, *Operación masacre* (publicada antes que la célebre novela de Capote que siempre se cita como ejemplo de *non-fiction novel*) y *¿Quién mató a Rosendo?* buscaron develar la trama oculta en el discurso oficial sobre dos hechos en el que estaban involucradas corporaciones de un poder importante en el

seno de la sociedad (la Policía y las Fuerzas Armadas, en el primer caso, y las centrales obreras, el poder judicial y el periodismo, en el segundo). El acercamiento de Walsh hacia el Nuevo Periodismo y la *non-fiction* pasa, en particular, por la utilización de su técnica narrativa, es decir: prosa despojada de adjetivaciones emotivas, lenguaje llano con giros propios de la lengua oral y sintaxis simple, muchos diálogos y onomatopeyas.

En nuestros días la confluencia de la literatura y el periodismo se ve expresada, desde la perspectiva de algunos críticos –en particular, como hemos visto, Josefina Ludmer (2007), en buena parte de la nueva narrativa argentina.

¿Sociología de la cultura o sociología cultural?

> *Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América.*
>
> Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre.*

En la introducción de esta tesis hemos señalado la existencia de un áspero debate dentro de la sociología de la cultura entre el neofuncionalismo estadounidense y la corriente Bourdieusiana. En efecto, el principal representante del neofuncionalismo, Jeffrey Alexander y su "programa fuerte" de la sociología cultural, elogia los avances logrados por los *Cultural Studies* iniciados por Richard Hoggart en el *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham –donde se destacaron Stuart Hall y Raymond Williams principalmente–, la sociología de Pierre Bourdieu y la teoría de Michel Foucault que analiza el rol de los discursos en la construcción social del orden y el saber. Sin embargo, el investigador estadounidense sostiene que los esfuerzos no alcanzaron para erradicar las ambigüedades conceptuales que acecharon a los estudios de la cultura desde sus comienzos. Alexander señala que se sigue tratando de programas débiles puesto

que no logran el pasaje desde una sociología de la cultura, donde ésta no deja de ser más que "una variable tenue y ambivalente" dentro de aquella, hacia una "sociología cultural" donde la cultura ocupe un lugar más importante al volverse significación gracias a un "radical desacoplamiento entre la cultura y la estructura social" (Alexander, 2000: 40).

La crítica entiende, principalmente, que si bien estos trabajos representaban la posibilidad de alcanzar un "programa fuerte" terminaron bloqueándose –desde el punto de vista de Alexander– con las ambigüedades propias de los "programas débiles". En el caso de los *Cultural Studies*:

> A pesar de los intentos de rebasar la posición marxista clásica, la teorización neo-gramsciana exhibe las ambigüedades reveladoras del programa débil en referencia al papel de la cultura que se atisban en *Los cuadernos de la cárcel*. Conceptos como "articulación" y "anclaje" aluden a la contingencia que se desprende como resultado del ejercicio de la cultura. Pero esta contingencia se reduce, a menudo, a la razón instrumental (en el caso de élites que "articulan" un discurso para propósitos hegemónicos) o algún tipo de ambigua causación sistémica o estructural (en el caso de que los discursos estén "anclados" en relaciones de poder). (Alexander, *ibid*.: 45)

Las investigaciones hechas desde la perspectiva de la Escuela de Birmingham yerran, según Alexander, en la interpretación de la cultura desde la hegemonía y la dominación de clase puesto que de esa manera reducen la esfera cultural a la de la política. La hipótesis inicial de los *Cultural Studies* sobre la relativa autonomía de la cultura queda así anulada.

La crítica de Jeffrey Alexander hacia Foucault, por el contrario, se centra no ya en lo conceptual sino en lo genealógico de su método que resulta –según él– en una línea reduccionista de razonamiento "análoga a la del funcionalismo donde los discursos presentan analogías con las instituciones, flujos de poder y tecnologías. La contingencia se concreta en el nivel de la historia, en el nivel de las colisiones y rupturas, no en el nivel del *dispositif*" (Alexander, *ibid*.: 47).

Pero la crítica que más convulsión ha causado entre los sociólogos de la cultura es sin lugar a dudas la dirigida contra Pierre Bourdieu. Además de dar cuenta de una supuesta "ambigüedad terminológica" del sociólogo francés, Alexander señala que conceptos como el "habitus" quedan encerrados dentro del determinismo:

> El espacio de la cultura de Bourdieu juega un papel más importante en la reproducción de la desigualdad que en el estímulo para la innovación. En cuanto resultado, la cultura, forjada a través del habitus, opera más como una variable dependiente que como independiente. Es una caja de cambios, no un motor. Con todo, cuando se apresta a especificar con exactitud cómo se desencadena ese proceso de reproducción, Bourdieu es confuso. (Alexander, *ibid*.: 46)

En su exposición, Alexander sostiene que existe una relativa autonomía del yo que no pueden reducirse a las condiciones materiales de existencia. Por el contrario –continúa–, la noción de habitus no permite que haya en los seres humanos una capacidad de decisión y reflexión sino que fomenta, por el contrario, la percepción de prácticas determinadas por las condiciones sociales de los actores involucrados.

Contrariamente a lo que afirma Alexander, Bourdieu señala que al comprender el mundo los individuos pueden reconocer los determinismos a los que se ven sometidos e intentar, de este modo, trascenderlos. El habitus no es entonces determinismo puro, es un mecanismo que permite a los individuos vivir en la sociedad sin tener que reflexionar ante la multiplicidad de situaciones que se les presentan en su cotidianeidad. El habitus brinda unos esquemas de percepción que pueden, sin embargo, modificarse por las propias experiencias de las personas. De esta manera, por ejemplo, observamos el cambio que experimentó la comunidad científica occidental en cuanto a la percepción que tenía de los homosexuales: hasta los años 1950 se consideraba que éstos tenían una sexualidad patológicamente desordenada; a partir de entonces, sobre todo después de la publicación de *Le deuxième sexe* (Simone de Beauvoir, 1949) y *Hermaphroditism, gender and precocity in hyperadrenocorticism: Psychologic findings* (John Money, 1955) las ciencias comenzaron a abordar el problema desde diferentes perspectivas. Así, desde los años 1990 los estudios de género han logrado que aquella percepción de la homosexualidad sea vista como anacrónica y que las diversas formas de sexualidad que difieren de la heterosexualidad sean “despatologizadas” –y mostrar, al mismo tiempo, que la noción dualista de género puede ser considerada como una patología social–.

> Uno de los aspectos más interesantes –lo digo en tono de advertencia– de los nuevos estudios en psicoanálisis es que están basados en el teórico

movimiento de distinguir el género de la sexualidad. Es de este modo que la despatologización de una elección sexual atípica puede ser vinculada a una nueva patologización: la de una identificación de género atípica. (Kosofsky Sedgwick)[220]

La teoría de los campos aborda esta reflexión de Bourdieu sobre el espacio de lucha, donde las posiciones son móviles. Se trata de un método de investigación tendiente a analizar, en un primer momento, la posición que ocupa un campo de producción cultural en el seno del campo de poder, a analizar, a continuación, la estructura y el funcionamiento del propio campo cultural, y a dar cuenta, por último, de la trayectoria de los artistas –escritores en el caso de la investigación llevada a cabo por el sociólogo francés– en dichos espacios (Bourdieu, 1991: 5-6).

En ese artículo, titulado "*Le champ littéraire*", Bourdieu critica la noción de los mundos del arte concebida por Howard Becker pues entiende que la misma reduce el campo artístico a una "población", a una suma de agentes individuales que interactúan y cooperan para la realización de la obra. Bourdieu sostiene que el sociólogo estadounidense desestima las relaciones objetivas que constituyen la estructura del campo y que orientan las luchas para conservarla o transformarla (Bourdieu, 1991: 4). No obstante, la idea de los mundos del arte que, recordemos, incluye "tanto la producción como el consumo de obras de arte" y "sugiere un abordaje sociológico de las artes" puesto que "no se trata de un abordaje que produzca juicios estéticos, si bien muchos sociólogos se fijaron esa tarea como objetivo" (Becker, 2008: 18), puede brindarnos herramientas valiosas para establecer un método de trabajo que nos ayude a aprehender nuestro objeto de estudio. Por otra parte, Becker muestra un interés mayor que Bourdieu en la relación de las obras de arte con su entorno social instalando su pensamiento, a nuestro entender, en la continuidad de los primeros trabajos en torno al tema realizados por Mijaíl Bajtín, G. N. Pospelov, Georg Lukács y Lucien Goldmann sobre la relación entre sociología y

[220] La traducción del inglés es nuestra. El original en inglés dice: *One of the most interesting aspects –and by interesting I mean cautionary– of the new psychoanalytic developments is that they are based on precisely the theoretical move of distinguishing gender from sexuality. This is how it happens that the depathologization of an atypical sexual object-choice can be yoked to the new pathologization of an atypical gender identification*. (Kosofsky Sedgwick, 1991: 21). Este artículo fue incluido más tarde, en 1994, dentro del libro *Tendencies*, de la misma autora (Routledge, pp. 151-161).

literatura[221], en particular este último quien ya desde finales de los años 1950 sostiene que toda creación cultural es más el fruto de un grupo de individuos que el de uno solo, dicho de otro modo: que se trata, a la vez, de un fenómeno individual y social.

Mijaíl Bajtín se interesó en los aspectos sociológicos de la creación literaria desde su crítica al formalismo ruso escrita en 1924 y publicada en su idioma cuatro años más tarde. El formalismo ruso se concentraba especialmente en la creación literaria dejando poco espacio al análisis del proceso creativo; mientras que Bajtín consideraba por igual tanto el aspecto estético de la obra como el medio (social, ideológico, político) que rodea al autor durante la creación.

> La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan solo de estas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su "contenido" refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su "contenido" la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte (Mijaíl Bajtín, 1994: 60).

Estos niveles, el estético de la obra en sí y el ético del proceso creativo, Bajtín los entrelazó más tarde bajo el concepto de dialogismo, categoría que desarrolló en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929).

Georg Lukács, por su parte, abordó el problema desde los estudios de la representación realista, en una primera etapa, y desde el materialismo –el que nos interesa a nosotros–. En efecto, el análisis estético desde una perspectiva materialista le permitió desarrollar la teoría del reflejo que fundamenta la concepción de la obra de arte como una totalidad.

> Jamás ha surgido una obra de arte importante sin dar vida con la forma al hic et nunc histórico del momento refigurado. Ya tengan los artistas

[221] Sobre este tema léase: Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, ed. Gallimard, Paris, 1959 y "La sociologie de la littérature. Situation actuelle et problèmes de méthode". Rev. *int. Sc. Soc.*, vol. XIX (1967), nº 4, pp. 531-554; Georg Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, ed. Grijalbo, Barcelona, 1966; Mijaíl Bajtín, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, ed. Alianza, Madrid, 1994; y G. N. Pospelov, "Littérature et sociologie". Rev. *int. Sc. Soc.*, vol. XIX (1967), nº 4, pp. 573-589

> conciencia de ello, ya produzcan creyendo que producen algo supratemporal, o que continúan simplemente un estilo anterior, o que realizan un ideal «eterno» tomado del pasado, el hecho es que, en la medida en que sus obras son artísticamente auténticas, nacen de las más profundas aspiraciones de la época en que se originan; el contenido y la forma de las creaciones artísticas verdaderas no pueden separarse nunca —estéticamente— de ese suelo de su génesis. La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras del arte su forma subjetiva y objetiva. (Lukács, 1966: 25)

El filósofo húngaro distingue el reflejo científico del reflejo estético en un intento por explicar la relación entre los individuos y su entorno, en nuestro caso sería la relación entre el artista y el medio que lo rodea durante la creación de la obra.

> El reflejo estético aparece, sin duda, en la obra de arte objetiva en su forma propia y pura, y desencadena las correspondientes vivencias en el receptor de la obra. Así se encuentra enfrentado en equiparación e independencia con el reflejo científico del mundo. Según las épocas, los géneros artísticos y las personalidades de los artistas, esta intervención del reflejo científico en el proceso creador será muy distinta, objetiva y subjetivamente; en determinadas artes, como la arquitectura, es imposible imaginar siquiera la ausencia de aquella influencia, como componente integrante, en el proceso creador. (*Ibid*.: 307)

Finalmente, Lucien Goldmann –el tercero de los tres grandes críticos que desde nuestro punto de vista han establecido precedentes a los estudios desarrollados a posteriori por Bourdieu y Becker–, se dedica principalmente a "la constitución del fundamento metodológico de todo un conjunto de investigaciones concretas" partiendo desde una perspectiva materialista dialéctica que intenta atenuar la hegemonía de la subjetividad en la propuesta idealista de Hegel (Goldmann, 1971: 11–12). Este posicionamiento va en el mismo sentido de nuestras reflexiones acerca del conflicto en el que está sumido nuestro continente en tanto espacio de convivencia entre la cultura occidental eurocentrista y las culturas nativas existentes desde antes de la llegada de los españoles.

Howard Becker, desde hace poco más de treinta años, ha continuado la investigación de la problematización del contexto que rodea a la creación artística que sus predecesores introdujeron y desarrollaron desde apenas entrado el siglo veinte en disciplinas como la filosofía y la sociología (Lukács, Goldmann) y la crítica literaria (Bajtín, Lukács, Goldmann). El sociólogo estadounidense, en un intento de superación de aquella vía trazada –sometida luego a múltiples críticas– a través de

una aproximación a la producción de las obras de arte, busca extirpar el estudio de la cultura y de la sociedad del monopolio detentado por las ciencias sociales.

> La estrategia básica es, desde una estrategia comparativa, proceder a cotejar una gran variedad de géneros de representación: por un lado, películas, novelas y obras de teatro; por otro, tablas, gráficos y modelos matemáticos, así como también cualquier otra cosa intermedia que pueda ocurrírsenos. La idea es confrontar los modos en que cada uno de ellos resuelve los problemas genéricos planteados por la representación de la vida social. (Becker, 2015: 12).

No se trata, sin embargo, de quitarle méritos a la sociología –de hecho, el método sociológico resulta indispensable–, sino de conferir a las expresiones artísticas un espacio genuino en el seno del estudio de las sociedades.

¿Bueno o malo? ¿Alto o bajo? Una opción a las dicotomías

En el corpus de narrativa y de películas que hemos constituido se destacan las obras de producción y circulación independiente; sin embargo, hay unas pocas que, en efecto, se desarrollaron bajo condiciones *mainstream*. Por este motivo creemos necesario detenernos a hacer algunas reflexiones al respecto.

Hay un consenso en la crítica para señalar cuándo una obra es comercial y cuándo académica. Algunos de sus miembros, como Luis Goytisolo (cuando quiere distinguir entre alta y baja literatura), hablan de "literatura, por un lado, y de lecturas de entretenimiento, por otro" [222]; distinción que podríamos trasladar a otras expresiones y, por supuesto, también al cine. En líneas generales se puede decir que una producción artística es comercial porque busca satisfacer a un público masivo; por el contrario, una obra académica busca experimentar en su modo de expresión (la literatura experimentará con el lenguaje, mientras que el cine lo hará con los recursos audiovisuales).

[222] Ver: Luis Goytisolo, en: "¿Alta literatura?", revista El cultural, 10/01/2014. http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/33936/Alta_literatura

Damián Tabarovsky coincide en la apreciación de las obras comerciales (él las llama "de mercado"), pero va más allá en la descripción de las académicas: éstas, si bien buscan experimentar con el lenguaje, tratan de satisfacer –como las que apuntan al mercado– a un público: el académico. Tabarovsky observa que además de la literatura comercial y la académica existe una literatura que desconfía de las reglas y cánones propios de su campo artístico. Él la llama –resemantizando voluntariamente un término político muy cargado de significación a lo largo del siglo XX- "literatura de izquierda". Puede decirse que son obras en cierto modo emparentadas con el marco académico, pero van más allá de la experimentación con el lenguaje: "mientras que el mercado y la academia –sostiene Tabarovsky– escriben a favor de sus convenciones, la literatura que me interesa –la literatura de izquierda– sospecha de toda convención, incluidas las propias" (Tabarovsky, 2011: 15). Vemos que Tabarovsky, contrariamente a otros críticos, pone del mismo lado a la academia y al mercado. En este sentido, entendemos que obras como *El curandero del amor*, *El mendigo chupapijas*, *Me gustaría que gustes de mí* y *Dame pelota…*, entre las de narrativa, y *Bolivia*, *La 21 Barracas*, *Vil romance*, entre las cinematográficas, corresponden a lo que Tabarovsky describe como "de izquierda". Algunos críticos, aunque sin denominarlas de este modo ("de izquierda"), encuentran en este tipo de obras un carácter singular.

Durante una mesa redonda organizada por la Université de Paris III, el 25 de marzo de 2014, cuatro escritores argentinos –Diana Bellessi, Oliverio Coelho, Martín Kohan y Hernán Ronsino, presentados por los profesores y críticos Graciela Villanueva y Julio Premat– expusieron su opinión sobre el estado actual de la literatura argentina. Del intercambio surgieron reflexiones interesantes alrededor de la temática que abordamos en nuestra investigación.

En referencia a la distinción que estamos estudiando en este apartado, Julio Premat se alejó de la línea dicotómica (literatura buena-mala, academia-mercado), aunque advirtió la existencia de dos ejes en el que los autores se sitúan: por un lado, el tiempo, cómo se sitúan los escritores en su época, y por el otro, el estilo, la forma de escribir y los pasos que siguen desde que empiezan el relato hasta la edición del libro.

Martín Kohan y Hernán Ronsino, por su parte, coincidieron en su línea de reflexión con la expresada por Tabarovsky. Ambos rechazaron el juicio de valor del campo cultural puesto que éste se elabora desde las relaciones de poder. En este sentido fue el rechazo de Kohan a la categorización de "literaturas postautónomas" que desarrolló Josefina Ludmer a partir del estudio de la producción de buena parte de los autores de la NNA: "antes –sostuvo Kohan– las categorías fuertes nos encasillaban y limitaban nuestra autonomía en el análisis. Hacían que las lecturas fueran débiles". Entendemos, entonces, que la autonomía lejos de perderse se ha recuperado: "leer en clave autónoma –agregó el escritor– es vital por la cuestión del valor. El horizonte que pone la buena escritura nos ayuda en el momento de escribir. Cuando un autor altera los parámetros de valor estamos ante una novedad que podría renovar el panorama literario" –cerró.

En ese mismo sentido transitó la intervención de Ronsino: "Un libro es bueno cuando hay un trabajo en la lengua y en el efecto que pueda provocar. Hay una exploración en el lenguaje. En cambio –agregó– un texto comercial es aquel que fue escrito pensando en un sector del mercado".

Por nuestra parte, nuestro análisis intenta dar cuenta de que existen pensamientos que pueden trascender las categorías dicotómicas. Del mismo modo que lo demuestra Tabarovsky (lo que entiende por literatura de izquierda quiebra, en efecto, una relación dicotómica) otros autores postulan un tercer espacio donde se encuentran y discuten las diferentes formas de percibir un objeto, una realidad histórica y, de la misma manera, una forma de entender la literatura y el cine. Alberto Moreiras toma esta noción de tercer espacio de Homi Bhabha (2002) para trasladarlo a la reflexión teórica de los estudios literarios latinoamericanos. Moreiras propone un tercer espacio superador de un primer espacio identitario, que "ha funcionado en la tradición latinoamericana como ideologema nacional o continental al servicio de reivindicaciones anti-imperialistas", y de un segundo espacio teórico enmarcado en la noción de "teoría viajera" desarrollada por Edward Said (1994), en el que se importan al "espacio cultural poscolonial las herramientas metodológicas de análisis desarrolladas en el ámbito metropolitano" (Moreiras, 1999: 13).

> Pero haber abandonado el primer espacio identitario no supone necesariamente abrazar el segundo espacio teórico sin perspectiva crítica, o

> sin posibilidad de sustraerse a la combinatoria metropolitana y a sus mecanismos de apropiación imperial. Pensar el tercer espacio es salvaguardar el compromiso con la teoría, con la voluntad teórica, y al mismo tiempo colocarse más allá de los paradigmas reactivos de la identidad cultural, que implican reacción sistemática a lo exotópico. (*Ibid*.: 14)

La noción de tercer espacio, no obstante, implica –a nuestro entender– pensar el espacio en plural, como una multiplicidad donde confluyen las distintas perspectivas y donde se desatan los conflictos que ocultaban los dos paradigmas antes citados: el identitario y el teórico occidental, eurocéntrico. De la misma manera lo entienden Cornejo Polar desde su teoría de la heterogeneidad y Ángel Rama desde el concepto de transculturación.

Algunas precisiones conceptuales

> *Los ejércitos de la alianza argentino–brasileña destruyeron el Paraguay. Un genocidio completo, sabio, tan sabio que los libros europeos no lo registran, tan sabios. ...Allí se dirimía la eterna cuestión, civilización o barbarie, y claro, como es notorio: triunfó la civilización.*
>
> Osvaldo Lamborghini, *Las hijas de Hegel*.

A lo largo de nuestra investigación hemos percibido que ciertos conceptos ligados a los estudios culturales, sea por los límites conceptuales indefinidos de algunos de ellos, sea por el uso vulgarizado del término, han perdido precisión. Entonces creemos necesario aclarar ciertas ideas que las distintas lecturas nos han clarificado, sobre todo en lo que refiere a “culturas híbridas, mestizas” y a “culturas populares”.

Desde los años 1990 nuevos conceptos como hibridación cultural nos hacían pensar en que finalmente una cultura dominada, como la latinoamericana frente a la superpoderosa estadounidense, no era tal sino que se inmiscuía, cual un astuto polizón, en los intersticios vulnerables de la cultura hegemónica. Pero justamente esta idea de penetración de una cultura para fundirse en una segunda que, en

definitiva, sigue siendo hegemónica comenzó a discutirse y entrados los años 2000 ya no se ha hablado más de hibridación. Otras categorías como la de transculturación fueron recobrando su antiguo lugar.

En el concepto de transculturación –acuñado medio siglo antes– el conflicto se vuelve imprescindible para el equilibrio de los intercambios. Sólo de esta manera podemos comprender el proceso que llevó a que ciertos sectores de la sociedad argentina históricamente marginados, como los habitantes de las villas miseria y los representantes de las diversidades sexuales[223], lograsen el reconocimiento de ciertas reivindicaciones. Algunas de éstas se concretizaron en forma de ley, como las leyes llamadas "de Género" y "de Matrimonio Igualitario" en el caso de los homosexuales y los transexuales; otras, de cuyo análisis nos hemos ocupado en este trabajo, han ido tomando formas de visibilidad simbólica que no han alcanzado el carácter institucional de la primeras. Utilizamos esta categoría –de visibilidad simbólica– porque se trata de un reconocimiento alcanzado en un marco restringido (en los medios de comunicación –en especial la televisión– y en expresiones artísticas como el teatro, la literatura y el cine) antes que un reconocimiento concreto de la sociedad. De hecho, en la vida real, las villas y sus habitantes y ciertos comportamientos sexuales sufren de una estigmatización que las vincula a la delincuencia, asociación alimentada permanentemente por la prensa y, en lo que concierne a las diversidades sexuales, antes de que las leyes que las reconocen fueran promulgadas, hubo una visibilidad mediática y artística de la problemática *queer* nada despreciable.

En un artículo publicado en 2012 sobre el retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas Pablo Alabarces entabla una discusión con Néstor García Canclini sobre los conceptos de hibridación, descolección y desterritorialización. Alabarces demuestra allí que los fenómenos que estos términos denominan no son exclusividad de la posmodernidad, que se pueden hallar casos similares a lo largo del siglo veinte, y da a entender sin eufemismos que dichos conceptos aportaron categorías a las políticas neoliberales que fueron puestas en

[223] Judith Butler llama Minorías sexuales (*sexual Minorities* en el original) a las personas cuyo comportamiento sexual no se encuadra dentro del de los heterosexuales, representadas en el movimiento LGTB. (Butler, 2007: 21)

práctica masivamente en América Latina durante los años 1990 y que les fueron funcionales: "La categoría de hibridación surgió [dentro de] una presunta etapa posmoderna de la cultura que habría transformado los compartimentos estancos y las colecciones, disolviendo los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo, reconvirtiendo toda la cultura en procesos de hibridación" (Alabarces, 2012: 16–17). Pablo Alabarces sostiene, entonces, que toda cultura ha sido siempre híbrida, aunque advierte que no hay que descuidar en el análisis "qué entra en la mezcla, cómo, bajo qué relaciones de poder" (*Ibid*.).

Si, como dice Alabarces, la categoría de hibridación tiende a incluir toda cultura en un proceso de homogenización que oculta –y quizás anule– las tensiones entre las distintas formas de interpretar el mundo que existen en una sociedad, entendemos entonces que la noción de transculturalidad desarrollada por la antropología en los años 1940, recuperada por Ángel Rama para la crítica literaria y reutilizada recientemente en varias publicaciones[224] cabe mejor dentro de nuestro trabajo puesto que incluye un rol activo de todos los sectores en el cruce cultural. En palabras de Silva Echeto y Browne Sartori:

> La transculturación tiene un significado que va más allá de la representación binaria y estática del enfrentamiento cultural. Implica una relación fluida entre culturas, en lugar de la mera imposición de una sobre la otra. En cambio, los seguidores de la teoría del *melting pot* consideran que no se produce un intercambio entre culturas, sino un proceso de aculturación, es decir, de dominación absoluta de una cultura sobre la otra. (Víctor Silva Echeto y Rodrigo Browne Sartori, 2011: 87)

Nosotros nos inclinamos hacia la idea de transculturación donde el intercambio busca hacerse de manera horizontal y las tensiones entre los diferentes grupos sociales se mantienen en un conflicto permanente, en un conflicto necesario en el que se oye la voz tanto de los sectores hegemónicos como de los que desde un polo opuesto, desde los márgenes, pujan por el reconocimiento social, cultural, político. No se trata de la asimilación de una cultura por otra, ni de su aculturación para poder ser integrada, sino del reconocimiento de todas las culturas que forman parte del tejido social. Al menos así interpretamos nosotros la estrategia llevada

[224] Además del citado artículo de Alabarces, encontramos un amplio análisis del concepto en los artículos "Transculturación literaria" y "elogio del mestizaje" en el libro *La ciudad letrada: los intersticios en las escrituras de José María Arguedas y de Ángel Rama* (Víctor Silva Echeto y Rodrigo Browne Sartori, 2011)

adelante por los sectores excluidos que aquí observamos, una estrategia que nuestro corpus de narrativa literaria y de películas intenta expresar en sus relatos.

Otro concepto que nos parece importante delimitar es el de cultura popular. Uno de los problemas con el que nos confrontamos cuando tenemos que estudiar lo popular es la propia definición del término ¿Qué es lo popular, la cultura popular, las clases populares? En los últimos tiempos la cultura popular ha dejado de definirse en relación con lo meramente folclórico o con la cultura de masas y el término ha sido retomado recientemente por las ciencias sociales en un sentido materialista marxista. Se entiende como popular, como dice Pablo Alabarces, todo lo que es inherente a los dominados:

> No existe algo que podamos llamar popular como adjetivo esencialista, pero lo que existe y seguirá existiendo en cualquier sociedad de clases es la dominación, y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Eso es lo popular: una dimensión simbólica de la cultura que designa lo dominado. (Alabarces, *ibid*.: 31–32)

Esta concepción de lo popular como subalterno, dominado, por su carácter combativo, conflictivo, es el que más nos ha ayudado a abordar nuestro objeto de estudio.

Nuestro interés por los dominados y marginados nos ha llevado hacia una reflexión sobre la vieja dicotomía civilización–barbarie, aunque esta relación parezca a priori improbable y la distinción binaria suficientemente estudiada y superada.

Evoquemos primero la configuración de esta dicotomía. Según Maristella Svampa ésta se construyó durante el siglo diecinueve a partir de tres imágenes: como mecanismo político de desacreditación del adversario, como legitimador de la burguesía ascendente y como fantasma de desagregación social (Svampa, 2006: 27). Estas tres imágenes de la dicotomía “Civilización o Barbarie” son confirmadas a lo largo de la historia sociopolítica argentina y latinoamericana a través de los siguientes tres órdenes:

> Como metáfora que irriga el campo político y cuya aparición en la retórica reaccionaria se registra de manera más o menos periódica; como principio de legitimación del orden político (período de construcción de los Estados nacionales), y como representación social de una sociedad

> amenazada por el riesgo de su propia descomposición, especialmente durante los llamados períodos de transición, caracterizados por la yuxtaposición de referentes tradicionales y modernos. (*Ibid*.)

Para tratar de comprender la relación entre los dos campos que se enfrentan hemos repensado la oposición civilización–barbarie desde la perspectiva de Ezequiel Martínez Estrada. El autor de *Radiografía de La Pampa* sostiene en esa obra que Domingo F. Sarmiento, al pensar América como una tierra incivilizada, se propuso civilizarla importando la modernidad europea y estadounidense, pero en su afán terminó construyendo una ficción que se plasmó en las grandes ciudades, pasando éstas últimas a ser una representación ficcional de la modernidad insertadas en una vasta tierra verdadera que se extendía más allá de los suburbios. Sin embargo, como sus límites eran porosos, la ficción y la verdad –siempre según Martínez Estrada– se fueron confundiendo a lo largo del tiempo:

> Lo que Sarmiento no vio [en el Facundo] es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y contenido habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. […] Vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud. (Martínez Estrada, 1997: 256).

Esta visión negativa que el autor tiene de la cultura americana autóctona lo lleva a una posición pesimista, de resignación ante la "maldición" de la barbarie. Sin embargo, podemos realizar también una lectura desde una perspectiva optimista –análisis que compartimos con Rodolfo Kusch (2003: 234)– y lo que aparenta ser una reflexión pesimista es posiblemente una oda a la esperanza del encuentro de culturas en una cohabitación de tolerancia y reconocimiento del otro.

Mantenemos entonces esta versión de la posición de Martínez Estrada aunque la misma sea a veces contradictoria. Martínez Estrada entraría, en este caso, en la categoría de intelectual argentino negativo descripta por Rodolfo Kusch:

> El intelectual argentino es negativo porque su postura inteligente surge como un control de la vida, como una defensa con el miedo original de vivir de las dos maneras de superar este hecho animal de vivir –la sublimación en el espíritu o el control inteligente de la vida– el intelectual opta por la inteligencia. […] El intelectual no ve la realidad. A lo más supone algunas de sus partes, la

> acepta y deduce todo el resto, precisamente la que más conviene a su afán de dominio. Y es que el intelectual mide y descuartiza para dominar, si no, para matar. (Kusch, *ibid*.: 227)[225]

Entonces, al enfoque de Martínez Estrada nosotros preferimos el propuesto por Rodolfo Kusch quien parte de los mismos conceptos (ciudad = ficción / tierra = realidad) para arribar a una hipótesis transcultural optimista, pues entiende que se puede superar esa dicotomía. Ambos consideran que el espíritu ciudadano, el hombre urbano, tiende a ficcionalizar su existencia –pierde las referencias vitales fundamentales para la existencia–, mientras que en el campo el hombre tiene un relación más directa con el entorno y por ende un vitalismo que le impide tomar distancia de la existencia de sus semejantes y de los fenómenos naturales; pero Kusch sostiene que los pensadores americanos pueden superar esa postura que heredaron de Europa. Kusch propone que, para comprender a América, el pensador debe despojarse de la postura intelectual occidental europea, y sostiene que lo que impide a la sociedad argentina, impregnada de los prejuicios occidentales, reconocerse en su identidad americana es justamente esa actitud intelectual ligada a Europa. Dicho posicionamiento, coherente con la realidad europea, no corresponde a la realidad argentina y americana. La solución para este autor se encuentra, entonces, en la imaginación, en la creación:

> Queda el camino abierto a los novelistas y a los poetas –pero ingenuos– es decir a todo lo "monstruoso", si lo queremos juzgar desde nuestro punto de vista intelectual. Lo monstruoso es uno de los estigmas del continente, porque sólo lo descabellado –entendido como opuesto a nuestra postura ciudadana– puede salvar ese vano límite que nos hemos impuesto y retomar a lo que está más allá del axioma inteligente. (Kusch, *Ibid*.: 241)

Se podría especular que esta idea plasmada en un artículo aparecido hace más de sesenta años adolece de anacronismo, sin embargo en muchos aspectos sigue siendo de relevancia para el estudio de la cultura. Ejemplo de una revalorización análoga de conceptos forjados hace tiempo es la refutación de ciertas teorías posmodernistas, muy en boga a finales del siglo veinte –como es el caso ya tratado de la oposición entre hibridación cultural y transculturación–.

---

[225] Este artículo apareció por primera vez en el número 3 de la revista *Contorno* (septiembre de 1954, pp. 4-7). Véase: Contorno, edición facsimilar de la Biblioteca Nacional, pp. 47-50 http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6556

En efecto, asistimos a un momento de revalidación de conceptos que fueron concebidos y estudiados en un proceso que lleva casi un siglo de desarrollo. El inicio de las reflexiones alrededor de una idea de sociedad americana transcultural podríamos situarla a principios de los años 1920 (casi dos décadas antes de que Fernando Ortiz acuñara el término transculturalidad en su aproximación, desde la antropología, a la sociedad cubana), puntualmente en 1922 con la publicación de *Trilce*, el libro de poemas de César Vallejo que confirió la vitalidad que le estaba faltando a la literatura de nuestro continente. Vallejo produce una ruptura en las convenciones de la poesía, así lo expresaba Antenor Orrego en el artículo titulado "César Vallejo, poeta del solecismo" (1957) citado en la introducción a *Trilce* de 1987:

> "César Vallejo con un golpe genial de intuición artística y con un coraje artístico sin precedentes, emprende la tarea más escabrosa y difícil que se haya producido en la vida literaria de América. Intenta crear, nada menos, dentro del castellano y sin modelo extranjero, un nuevo lenguaje poético, una nueva retórica, una nueva técnica literaria...” (Matos y Villanueva, 1987: 9)

En *Trilce* la lengua castellana es atravesada tanto por arcaísmos como neologismos en una estructura que desafiaba las normas de la gramática y, en ese sentido, las normas de la tradición hispánica en el Perú. Esto último significa, a nuestro entender, lo que permite situar a Vallejo como inicio de una literatura indigenista, a pesar de que su obra no tuviera rasgos que coincidieran con las características del indigenismo ortodoxo –sobre todo su obra poética, porque la narrativa tiene, en cambio, una relación con el movimiento indigenista “de denuncia” (Sainz de Medrano, 1988: 741–742)–.

La audacia estilística de Vallejo rompió, entonces, con una tradición y señaló el camino a seguir a los poetas y narradores que exploraron, luego, desde el indigenismo las posibilidades de alcanzar una literatura transcultural. Entre éstos autores se destaca José María Arguedas quien, además de hacer un trabajo en el lenguaje donde el castellano entra en un espacio de disputa con el quechua, toma una consigna de José Carlos Mariátegui que le sirvió de apoyo en su método para alcanzar una literatura indigenista que se acercara a una verdadera literatura indígena:

> La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama

> indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (Mariátegui, 2007: 283)

En ese sentido, Arguedas desplaza el punto de vista narrativo y lo lleva desde la perspectiva de la cultura hispánica, europea y blanca, hacia la perspectiva del indio, en los términos empleados por Mariátegui. Arguedas es, en efecto, un individuo conformado por una dualidad cultural hispánica y quechua y gracias a esa doble conformación cultural elaboró una narrativa desde el punto de vista indígena, desde su cosmovisión.

> Arguedas, frente a otros autores de la tradición indigenista, no parte desde la realidad blanca para después realizar un acercamiento, más o menos profundo al ámbito indígena. Su camino, y esto es lo que le hace a nuestros ojos un autor tan especial e inimitable, es el contrario: él parte desde la cultura quechua para ir hacia el ámbito occidental. (Morales, 2011: 53)

Sin embargo, Arguedas declaró en varias entrevistas que jamás alcanzó a construir un relato en el que las diferentes cosmovisiones que lo habitaban confluyeran de la manera armónica que él buscaba, porque de un modo u otro una de ellas siempre se imponía a la otra. La relación dicotómica fue para el escritor peruano un impedimento prácticamente insalvable para lograr una literatura transcultural plena.

La dicotomía dominados–marginados emparentada con la de civilización–barbarie es, en efecto, un escollo difícil de superar, más aún cuando desde el centro de poder de la cultura hegemónica se emiten discursos que reinstalan las dicotomías –pensamos, en particular, en la intervención del ministro de Educación que hemos citado unas páginas antes–. Pensemos en el intelectual occidental argentino desde el enfoque de Kusch, ese intelectual forma parte de las fuerzas de la cultura occidental europea que en su afán civilizatorio apela a dos métodos: el dominio de su entorno y la exclusión de lo que no pueda ser controlado. Entonces, si lo dominado o excluido (en nuestro caso los inmigrantes, los villeros y las diversidades sexuales) está del lado de lo incivilizado –entendido desde el punto de vista de la ciudad occidental, la ciudad letrada de Ángel Rama y el intelectual de Kusch– podemos asimilar dicha barbarie (por dominada o excluida) a lo que Alabarces denomina popular. Esta noción de cultura popular, aquella que lucha por el reconocimiento social desde su posición de dominada o excluida, entendemos que

reivindica un intercambio transcultural. Esta reflexión es la que nos llevó a plantear nuestra hipótesis de que los sectores populares que aquí estudiamos han establecido y logrado, a partir del último lustro del siglo veinte, un diálogo transcultural con el resto de la sociedad cuyo reflejo podemos percibir en una buena parte de la producción literaria y cinematográfica argentina de los años 2000.

Entonces, hemos abordado nuestro objeto de estudio entendiendo lo popular desde una perspectiva de lucha dialéctica entre un sector social y culturalmente dominante y uno dominado (oprimido, excluido). Esta concepción de cultura popular nos ha ayudado a abordar nuestro objeto de estudio de una manera más clara. En efecto, los migrantes, los villeros, los *gays*, las lesbianas, los trans y bisexuales, todos ellos forman parte de categorías sociales excluidas que en los albores del nuevo siglo se encontraban inmersas en una lucha por el reconocimiento y la inclusión social. Incluso, en el caso de los inmigrantes y los villeros –que en definitiva también eran, en su gran mayoría, migrantes–, en algún momento de la historia del siglo veinte lograron cierto grado de inclusión.

Por otra parte, la inclusión de ciertos tópicos sociales en un buen número de obras literarias de narrativa y cinematográficas coincide con la presencia de un gobierno nacional en manos del partido Justicialista. Si adhiriésemos a la hipótesis de Gino Germani que sostenía que el Peronismo fue el partido político que durante la inmediata posguerra mejor representó las reivindicaciones de los marginados –fueran éstos pobres o mestizos–, podríamos conjeturar entonces que el aumento de la representación de las villas de emergencia y de sus habitantes, de diversidades tales como los homosexuales y los transexuales, fue favorecido por un entorno político propicio. Sin embargo, en nuestros días, ya entrado el siglo veintiuno, habría que preguntarse si se puede sostener lo mismo sobre el partido fundado por Juan Perón hoy representado por líderes tan disímiles como Cristina Fernández de Kirchner desde el ala izquierda, Daniel Scioli desde la centroderecha liberal y Eduardo Duhalde desde la derecha conservadora; o, dicho de un modo más general, si se puede seguir diciendo que los sectores populares consiguen una mayor inclusión durante los gobiernos dirigidos por el Partido Peronista. A lo largo de nuestro trabajo hemos considerado nuestro objeto de estudio teniendo en cuenta esta puesta en guardia.

3.3 La obra literaria y cinematográfica como testimonio de la realidad de una sociedad.

> *"¿Qué le sugiere?", me preguntó por fin. "Mi sargento", le dije, "entiendo que se trata de una foto tomada durante la Segunda Guerra Mundial". "Exactamente, soldado", aprobó el sargento Torres. "Y nos enseña que también los niños participan de las guerras."*
>
> Martín Kohan, *Dos veces junio*.

Quiso el azar –Martín Kohan, para ser más precisos– que no fuese un historiador sino un suboficial del ejército quien señalase la constatación hecha al final del epígrafe que abre esta sección. Suponemos que, a sabiendas del debate que existe alrededor de la imagen fotográfica y audiovisual como testimonio histórico, el escritor y crítico argentino decidió no correr riesgos; pero lanzó la afirmación de todos modos.

La cuestión de la representación de la realidad, como hemos visto, ha sido objeto de debate en el campo de la crítica literaria occidental desde bien entrado el siglo veinte. Si bien se trataba de un problema que se enfocaba principalmente en la representación literaria de la historia más tarde hubo investigadores que percibieron el mismo problema desde otras disciplinas. Uno de ellos es el filósofo e historiador estadounidense Hayden White, quien en *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992[226]) invirtió el posicionamiento de los que hasta entonces se habían ocupado del problema del realismo en la literatura para situarlo desde una perspectiva historicista; es decir, cuestionar el carácter verdadero del relato narrado por los textos de historia a partir de un análisis formalista del relato. En palabras del autor:

[226] Su publicación en inglés fue en 1973.

> No trataré de decidir si la obra de determinado historiador es un relato mejor, o más correcto, de determinado conjunto de acontecimientos o segmento histórico que el de algún otro historiador; más bien trataré de identificar los componentes estructurales de estos relatos. (White, 1992: 14)

Nosotros, por nuestra parte, invertimos la perspectiva de análisis; es decir, trabajamos sobre textos de ficción para indagar sobre los rastros históricos o sociológicos de una época que pudiesen emanar de ellos. En ese sentido, los trabajos citados precedentemente realizados desde la crítica literaria y cinematográfica y desde la historia nos han brindado un marco referencial fundamental para sostener nuestra hipótesis.

El desarrollo de nuestra argumentación se sostiene gracias a la siguiente afirmación: un documento científico, para llegar a serlo, debe respetar un conjunto de reglas epistemológicas y un método propio a su disciplina. Sin embargo, a pesar del esfuerzo por alcanzar la objetividad científica, estos documentos no dejan de representar una visión parcial del objeto analizado.

> Según la descripción de Latour, los científicos transforman todo el tiempo los materiales con los que trabajan. Así, convierten la observación realizada en el laboratorio o el campo en una serie de notas en un cuaderno, luego las notas en una tabla, la tabla en un gráfico, el gráfico en una conclusión y la conclusión en el título de un artículo. En cada paso, la observación se vuelve más abstracta y se aleja de las condiciones concretas de su contexto original. (Becker, 2015: 36–37)

Si tenemos en cuenta el procedimiento de documentación llevado adelante por los novelistas y cineastas lo que hace el artista no es, en definitiva, muy distinto del método científico al que recurren las ciencias sociales para que sus observaciones se vuelvan inteligibles al ser mediatizadas por el hombre de ciencia. Así lo manifiestan algunos escritores como Néstor Ponce o Diego Vecchio. Este último está absolutamente convencido de que se puede hacer etnografía y sociología durante el trabajo previo a la creación literaria. Néstor Ponce sostiene, por su parte, que el objetivo de la documentación previa a la tarea creativa es lograr un relato verosímil, tanto en la ambientación como en el lenguaje utilizado por los personajes. Sin embargo –continúa–, poco importa si el autor, en su relato de ficción, sitúa la visita a Argentina de una actriz de la talla de Sarah Bernhardt en los primeros

años del siglo veinte cuando en realidad lo hizo en los últimos del diecinueve[227]. Debemos entender, entonces, que la fecha exacta es anecdótica, aunque no así el hecho de que una figura de fama mundial haya llegado a una ciudad fundada apenas diecisiete años antes y habitada por poco más de sesenta mil personas según el censo de 1895.

Entonces si, como venimos señalando a lo largo de este capítulo, los autores de ficción se documentan y crean representaciones a partir de observaciones de su entorno –privado y social– podemos indagar sobre las posibilidades de utilizar sus obras como documento testimonial para disciplinas como la historia.

Esta hipótesis tiene la virtud de producir, por tratarse justamente de obras de ficción, la anulación de lo "insidioso" que puede aparecer en un documento científico, aquello que ha sido obtenido por medios que ignoramos en tanto espectadores. Howard Becker nos advierte sobre el carácter insidioso que tienen los recursos y artificios usados por los autores de textos de las ciencias sociales puesto que al no conocerlos nos pueden tomar de improvisto, sin haber tomado las precauciones intelectuales necesarias para ejercer el espíritu crítico buscado, durante el estudio de un texto, una imagen, un filme. En el caso de un documental –según Becker–, sabemos que no debemos fiarnos de la voz en off que tiende a explicarnos lo que estamos viendo. La mayoría de la gente se da cuenta de que este recurso tiene, por lo general, el objetivo de formar una opinión determinada. Es tendenciosa. Sin embargo, hay recursos –estéticos, técnicos, elección de incluir o no algo– que no dominamos en absoluto. Quizás, por eso, "no entendamos de la misma manera que cuando una cámara apunta a alguien para filmarlo desde abajo, esa persona se verá más grande y amenazadora, o que si la filma desde arriba, parecerá más pequeña, menos investida de autoridad y más cercana a un niño" (Becker, 2015: 156). Según el sociólogo estadounidense, cuando advierte este tipo de estratagemas en el momento de realizar un análisis crítico no puede evitar pensar en el carácter insidioso del material.

[227] Testimonios vertidos durante el Coloquio internacional "El XIX y el XX. Ejercicios de reescritura e imaginación histórica entre dos siglos", organizado por la Dra. Graciela Villanueva, Université Paris-Est Créteil (CREER/Imager), y la Dra. Cecilia González, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 (Sirenh/AMERIBER), el 14 y 15 de octubre de 2013.

La subjetividad y la libertad del autor respecto de la base documental que éste pudo haber recogido tienen, entonces, libre curso en los relatos de ficción. Pero pese a ello, si tomamos los recaudos necesarios para no quedar atrapados en la trama de la ficción, este material –en nuestro caso, el corpus de novelas y películas que hemos estudiado– puede ser utilizado como documento para conocer una época.

La sacralización de la ciencia como obstáculo

> *Ella siempre nos tiraba el cuerito a mis hermanas y a mí o nos curaba el empacho con una cinta de medir. También lo curó a mi tío Salvador, una vez que lo ojearon.*
>
> Juan Diego Incardona, *Villa Celina*.

Uno de los obstáculos principales que se nos presenta para aceptar a los textos e imágenes artísticos como testimonio de una época es el estado de sacralización que presentan en nuestros días las ciencias y su método para alcanzar la verdad. Entonces, en su empeño por ser rigurosas como las ciencias exactas, las ciencias sociales fueron durante largo tiempo reticentes a introducir cambios epistemológicos que no se plegaran a la línea de pensamiento occidental ascendido al rango de ciencia, excluyendo de tal privilegio a las visiones del universo desarrolladas por las sociedades que no coinciden con la perspectiva europea. El pensamiento científico ha sido elevado así al nivel indiscutible que antes tenía la religión. Si la veracidad de un paradigma se derrumba la Academia dirá que no es por un defecto del método científico sino todo lo contrario por la capacidad de superación que sólo las ciencias permiten, es la gran virtud que distingue el pensamiento racional del mítico, como por ejemplo las ciencias exactas de una disciplina espiritual.

Sin embargo, varias voces se han alzado para criticar esta postura. Hans Georg Gadamer establece un origen doble del pensamiento moderno occidental: el Ilustrado que, desde el inicio de la modernidad, indica la capacidad de los individuos a pensar su entorno, y el Romántico que de manera opuesta a aquel interpreta el mundo desde un orden natural "inmutable". Dos visiones opuestas del mundo de un conjunto de sociedades que, sin embargo, conviven en una misma civilización (Occidental)

> Todo el mundo anglosajón, pero igualmente el Este dominado por la doctrina comunista, están impregnados por el ideal de la Ilustración, por la fe en el progreso de la cultura bajo el dominio de la razón humana. Al lado, hay otra zona del mundo que está tan penetrada por la inmutabilidad de la medida y el orden natural que el pensamiento moderno no puede hacer tambalear esta convicción. Es el mundo latino que, formado por el catolicismo, sigue siendo un abogado perseverante del pensamiento iusnaturalista. (Gadamer, 1997: 13–14)

Estos dos paradigmas opuestos se expresan en la dicotomía mito–razón. La modernidad, desde el Renacimiento aunque con mayor fuerza a partir de la Ilustración, basó su desarrollo en la comprensión racional del mundo. El método científico ideado para alcanzar dicha comprensión no alcanzaba para interpretar "científicamente" algunos fenómenos abordados por las religiones. Aquí es donde las ciencias intentaron dar el golpe de gracia al pensamiento de origen emocional: lo que Max Weber llamó el pasaje del mito al *logos*, a la imagen racional del mundo. Las formas de reflexión que no aplican el método racional –las religiones entre otras tantas formas espirituales de acercamiento al mundo– fueron relegadas así a la esfera de los mitos. "El mito está concebido en este contexto como el concepto opuesto a la explicación racional del mundo. La imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo" (*Ibid*.: 14).

Sin embargo –continúa Gadamer–, el pensamiento racional, a pesar de la tendencia a la ilustración de todo proceso cultural de desarrollo, no ha logrado imponerse totalmente ante la tradición religiosa y moral "de modo que el esquema del desencantamiento del mundo no es una ley general de desarrollo, sino que él mismo es un hecho histórico" (*Ibid*.: 14-15). Este fenómeno –explica Gadamer– sucedió también con el advenimiento del cristianismo: el Nuevo Testamento significó una crítica de lo que representaban los dioses paganos: un mito que, por otra parte,

en nada había ayudado a evitar la decadencia de la civilización romana (*Ibid*.: 15 y 30). En este punto Gadamer fundamenta su crítica a Max Weber, quien había visto en el desencantamiento del mundo el pasaje del mito al *logos*.

En el mismo sentido, Friedrich Engels criticó desde la perspectiva del materialismo dialéctico la estructura del pensamiento hegeliano que considera a los fenómenos de la naturaleza como expresiones del espíritu. "En realidad, ocurre al revés: la dialéctica de la mente es simplemente la imagen refleja de las formas de movimiento del mundo real, así en la naturaleza como en la historia" (Engels, 1961: 172).

> Una cosa, una relación, un fenómeno tiene que ser o casual o necesario, pero nunca ambas cosas a la vez. Lo uno y lo otro coexisten, por tanto, paralelamente, en la naturaleza; ésta encierra toda suerte de objetos y procesos, de los cuales unos son casuales y otros necesarios, siendo importante no confundir entre sí ambas categorías. Así, por ejemplo, se consideran las características determinantes del género como necesarias, reputándose como casuales las demás diferencias que median entre individuos del mismo género, lo mismo si se trata de minerales que de plantas o de animales. Y, a su vez, el grupo inferior se declara casual con respecto al superior, considerándose casual, por ejemplo, cuántas especies distintas integren el *genus felis* [género felino] o el *genus equus* [género equino], cuántos géneros y órdenes entren en una clase, cuántos individuos de cada una de estas especies existan, cuántas clases distintas de animales se den en determinada región o, en general, la fauna o la flora. Y se reputa lo necesario como lo único interesante desde el punto de vista científico y lo casual como lo indiferente para la ciencia. Lo que vale tanto como decir que lo que puede reducirse a leyes, o sea lo que *se conoce,* es interesante y lo que no se conoce, lo que no se sabe reducir a leyes, indiferente y que, por tanto, se puede prescindir de ello. Con lo cual cesa toda ciencia, ya que ésta debe precisamente investigar lo que *no* conocemos. Eso quiere decir: lo que se puede reducir a leyes generales se considera necesario y lo que no, casual. Todo el mundo se da cuenta de que es el mismo tipo de ciencia el que reputa natural lo que sabe explicarse y atribuye a causas sobrenaturales lo que es inexplicable para ella, siendo de todo punto indiferente en cuanto al fondo de la cosa que llame a la causa de lo inexplicable casualidad o la llame Dios. Son dos maneras distintas de expresar mi ignorancia y nada tienen que ver, por lo tanto, con la ciencia. Esta termina allí donde falla la trabazón necesaria. (*Ibid*.: 184–185).

Esta extensa cita da cuenta de que la inquietud por mantener al pensamiento filosófico dentro de sus cauces, es decir tratar de explicar lo desconocido y abordar lo que en muchos casos es inexplicable, ha preocupado a los pensadores de todas

las épocas –a nosotros nos interesan, en particular, los que se ocuparon del problema durante nuestra era moderna–. Engels fue uno de los que observó, en el marco de la Europa decimonónica, un desvío de las ciencias hacia una categorización de las disciplinas que jerarquizaba a algunas por encima de otras. En efecto, en ese período, el positivismo consideró en el rango de ciencia a la biología pero excluyó de su ámbito al pensamiento humanístico y a la metafísica; de este modo los fenómenos sociales fueron abordados desde la perspectiva de la biología como era el caso de la evolución social (Herbert Spencer), el modelo biologicista en los estudios de salud mental y en la criminología (Cesare Lombroso) y el determinismo racial y nacional en la incipiente psicología social (Gustave Le Bon), en lugar de haberlo hecho desde las humanidades (Hale, 1991: 26–29).

De este modo, en el marco de una teoría social abordada desde una perspectiva biologista, se implementaron en el último tercio del siglo diecinueve los proyectos de afianzamiento de las instituciones de las repúblicas latinoamericanas y la formación de sus identidades nacionales. Los casos testigo de las políticas de Estado para llevar adelante los proyectos modernizadores fueron México y Argentina. El gobierno de Porfirio Díaz se apoyó en los escritos políticos de los pensadores mexicanos llamados "científicos"; en Argentina hizo lo propio –aunque su soporte teórico fueron los intelectuales de la generación del '37– el general Julio Argentino Roca (Hale, *ibid*.: 5,18–20 y 24). Los indígenas fueron excluidos del proyecto nacional en ambos países, incluso teniendo en cuenta que un indio zapoteca –Benito Juárez– accedió en 1861 a la presidencia de la república de México. En México, durante el Porfiriato (1876-1911), se trató de una marginación económico cultural, pero se favoreció, no obstante, el mestizaje; en Argentina, en cambio, Roca llevó a la práctica, tanto desde el ministerio de Guerra (1878-1879) como desde la Presidencia de la Nación (1880-1886 y 1898-1904) y los diferentes altos cargos que ocupó[228], el exterminio sistemático de los pueblos originarios que no adherían al modelo civilizatorio de corte europeo impulsado por pensadores como Domingo Faustino Sarmiento (presidente entre 1868 y 1874) y Juan Bautista Alberdi.

[228] Julio Argentino Roca fue, además, ministro del Interior (1890-1891) y senador nacional (1888-1890, 1892-1893 y 1895-1898)

Estos dos últimos, por ejemplo, impulsaron la inmigración europea y el desprecio de las poblaciones originarias:

> El arte de poblar la América del Sud, con las poblaciones laboriosas de la Europa del Norte, es poblar la tierra americana que corresponda por el clima, á la tierra europea de los Puritanos que plantaron y aclimataron la libertad y la industria en la Nueva Inglaterra. En vez de dejar esas tierras á los indios salvajes, que hoy las poseen, ¿por qué no poblarlas con alemanes, ingleses y suizos? (Alberdi, 1887: 198)

Los escritos de la Generación del '37 sentaron las bases, como podemos observar, de una sociedad argentina inspirada en valores europeos y en el desprecio por los pueblos existentes desde antes de la llegada de los españoles. De este modo, la cultura indígena fue excluida del proyecto de país y sus miembros –los que quedaron vivos– sólo fueron incluidos en los márgenes de la sociedad, sin ninguna posibilidad de representación política: "Ningún cacique del desierto podría ser ni ha pretendido ser jamás un candidato á la presidencia ni á puesto alguno eminente del Gobierno de la República Argentina" (*ibid*.: 155). Afirmaciones como esta última sentenciaron la suerte de los pueblos originarios en términos de su inclusión política. Pero otro aspecto importante fue la falta de reconocimiento de la existencia de su cultura diferente por lo que la única opción para sobrevivir era el sometimiento a las leyes de la civilización occidental. Se trató, hasta el período independentista, de la evangelización de los indios en el marco de la doctrina católica pues ser cristiano era una condición fundamental de humanización (Castañeda Salamanca, 2002: 3); luego, promediando el siglo diecinueve, ya no era tan importante la cristianización del indio sino su inclusión por la fuerza dentro del sistema mercantil o su marginación y expulsión de su propio territorio si éste era de utilidad para el funcionamiento del engranaje capitalista.

Hemos señalado, entonces, que para que el sometimiento de los pueblos originarios fuese posible hubo unas corrientes religiosa y filosófica funcionales a los sistemas colonialista, en primera instancia, e imperialista, con posterioridad: la teología cristiana y el positivismo. Ambas desconocieron la cosmovisión del hombre americano al punto de despreciar su valor. La visión del mundo de los pueblos andinos que forman parte de la civilización Inca sufrió, incluso, la misma suerte.

Esos tiempos fundadores, formadores de las estructuras institucionales e identitarias de los estados-nación herederos de las colonias españolas y portuguesa, marcaron el rumbo y la modernización de las repúblicas latinoamericanas hasta la actualidad. Pero este discurso hegemónico no estuvo exento de críticas y de alzamientos en su contra: del mismo modo que lo observamos en numerosas obras de la NNA y del NCA también se expresó en distintos momentos del siglo veinte en otras regiones de América Latina.

En la actualidad hay estudios que contemplan una inclusión de la cosmovisión de los pueblos originarios en las sociedades de las naciones latinoamericanas. Tomaremos como ejemplo el caso de la cultura andina en la que se distinguen dos corrientes: una que nosotros llamaremos de hibridación, por la semejanza con la categoría desarrollada por Néstor García Canclini en el seno de los estudios de la cultura, y otra que denominaremos de transculturación. En la primera se destacan los estudios de la teología andina:

> La teología andina es una teología indígena, construida no desde los parámetros europeos u occidentales, sino desde su propia cosmovisión y filosofía que no es la misma que fungía de madrina al bautizar la nueva teología cristiana a principios de nuestra era. (Estermann, 2006: 142)

Estos estudios contemplan una vía a la comprensión de la cosmovisión de los pueblos andinos pero, a nuestro entender, no consiguen adoptar realmente la cultura de esos pueblos; siguen pensando esa cultura desde principios occidentales, algo de lo que el filósofo Josef Estermann es consciente:

> Los retos para una "teología andina" son entonces múltiples, desde la deconstrucción de conceptos hasta la indigenización de los currículos, desde el uso del idioma autóctono hasta la oralidad de las fuentes, desde la colectividad del sujeto hasta la "desmasculinización" de los contenidos teológicos. Parece que las y los protagonistas de esta empresa no son aún conscientes de la envergadura y de la profundidad de lo que se suele llamar –a veces de manera demasiadamente ligera- "indigenización" de la teología cristiana. (Estermann, 2006: 143)

Nosotros observamos este fenómeno en las obras del corpus de ficciones que hemos analizado, pero se trata de una operación que trasciende la deconstrucción de conceptos y categorías clave en la estructura de la cultura occidental. La corriente que nosotros entendemos como transcultural, fundamentada en particular en el "humanismo comunitario" –en el caso de las culturas andinas–, busca una puesta en

crisis del patrón del pensamiento occidental para dar cuenta del conflicto existente en el modelo de sociedad que de él emana. El conflicto permite un diálogo entre las diferentes cosmovisiones no para alcanzar una híbrida resultante de los múltiples aportes de cada una de ellas sino para lograr el reconocimiento mutuo que permita la convivencia. Este diálogo desde el conflicto debe ser permanente, entendiendo al conflicto no en sentido negativo sino como el motor de la coexistencia pluricultural. Para comprender la diversidad cultural es necesario entender la cosmovisión desde el propio marco conceptual andino y no desde una interpretación basada en la perspectiva europea. Para alcanzar este objetivo es fundamental entender el proceso educativo de los individuos de comunidades como, por ejemplo, la quechua:

> Todo lo que los pueblos andinos poseen de espiritualidad, educación, economía y política está orientado a cumplir con la finalidad última de vivir bien en comunidad: Sumaj kawsay. Precisamente una educación en 'humanismo' comunitario cumple una función esencial al respecto. [229]

Esta puja entre las diferentes culturas coexistentes en el espacio andino impulsó un movimiento literario que alcanzó un gran desarrollo en Perú durante el siglo veinte, nos referimos al indigenismo y el neoindigenismo. José María Arguedas, tal como hemos señalado antes, ensayó a lo largo de toda su obra una literatura que comprendiera las dos cosmovisiones que habitaban su espíritu: la andina y la occidental europea.

> El destino contradictorio de Arguedas, y aparentemente también el del Perú como nación, fue el haber reconocido dentro de sí mismo aquello que Mariátegui denominaba "el dualismo quechua-español del Perú no resuelto aún". El gran valor de su obra de antropólogo y narrador es el haber buscado una solución a ese dualismo constitutivo de la identidad peruana siguiendo el movimiento de su dialéctica natural y mirando con entereza el atormentado y brumoso rostro de su pueblo y el suyo propio no menos atormentado ni brumoso. (Bendezú, 1993: 281)

La literatura indigenista atravesó, de este modo, varios estadios en su búsqueda por romper la hegemonía del castellano y el universo cultural blanco en pos de alcanzar una literatura que le diera la palabra a los indios. Al principio era una representación del mundo indígena desde la perspectiva criolla, impregnada de

[229] Véase: Quintanilla Coro, Víctor Hugo. "El 'humanismo' comunitario: devenir Runa, devenir Jaqi". *Alainet*, Potosí, 20 de agosto de 2012. http://www.alainet.org/es/active/57318

elementos europeos, hasta que César Vallejo con la publicación de *Trilce* (1922) desestabilizó la zona de confort en la que se encontraban las letras peruanas de entonces. José María Arguedas, desde los años 1930, también realizó un aporte fundamental comparable al de Vallejo: narrar la realidad indígena –tal como hemos dicho algunas páginas antes– pero desde la cosmovisión quechua.

En el neoindigenismo, la última etapa del desarrollo de la corriente indigenista y donde se destaca Manuel Scorza, se nota también un marcado compromiso con la denuncia de la opresión social, económica y política que sufre el indio pero la solución a este problema ya no queda exclusivamente en manos del universo indígena (recordemos que Mariátegui ve en el indio el sujeto de cambio social, el motor de la revolución socialista en Perú). Las novelas de Scorza abren nuevamente el "debate sobre la función del mito en la vida social indígena y sobre todo en relación con las posibilidades de un levantamiento campesino triunfante". El ciclo narrativo de Scorza "vuelve a tratar prioritariamente esta problemática, que en el fondo es una variante del tema de la tradición y la modernidad" (Cornejo Polar, 1984: 555).

> A grandes rasgos, la propuesta que Scorza afirma en la culminación del ciclo, en *La tumba del relámpago*, supone la dolorosa negación de la capacidad movilizadora del mito y la convicción de que la revolución necesita el soporte de una racionalidad moderna y pragmática. (*Ibid*.)

Estas reflexiones nos han aportado algunos puntos de apoyo para entender nuestro corpus. A nuestro entender los Cucurto y las Cabezón Cámara no ignoraban el camino recorrido por los autores indigenistas. Creemos que sus obras están impregnadas de esas experiencias, sobre todo en lo que concierne en situarse en el lugar del otro, en comprender la perspectiva del otro hasta intentar sentirla, experimentarla. Este es, quizás, el mejor ejemplo de por qué hablamos de la "expresión de la experiencia" y no de la representación de un universo.

En *La virgen cabeza* se puede observar una operación transcultural en la elección de una narración a dos voces, dos voces de origen social diverso. Qüity y Cleo relatan de manera alternada lo sucedido pocos días antes y los meses que sucedieron a la "masacre", es decir los últimos días de la villa "El poso", la huida después del enfrentamiento entre los habitantes y la Policía, y la experiencia del

exilio y de la inmigración de las narradoras en Miami. Aunque estas dos voces no son radicalmente opuestas, dan cuenta de la tensión existente entre dos formas de concebir la vida en sociedad. Los advertimos, además, –como hemos señalado en la sección 2.3– en los recursos argumentativos que desarrollan cada una de las protagonistas: mientras Qüity apoya sus ideas en explicaciones racionalistas, Cleo expresa sus ideas desde el misticismo de sus diálogos con la Virgen cabezona. En efecto, la oposición radica en la perspectiva diferente que toma cada una para comprender el mundo, pero ello no impide que ambas convivan en una relación que no está exenta de tensiones. Por otro lado, es dable señalar que Qüity, al "volverse villera", demuestra el sentido de solidaridad que se manifestó entre los distintos sectores de la sociedad durante la crisis de 2001 y los años que le siguieron; un fenómeno que el historiador Ezequiel Adamovsky calificó como un breve proceso de "desaclasificación" (Adamovsky, *op. cit.*: 49).

La dimensión transcultural se revela también en *El curandero del amor* desde la elección de la voz narrativa: la voz en primera persona de uno de los miembros de los sectores que la opinión pública hegemónica considera en los márgenes. El narrador de la novela de Cucurto no llega desde afuera a contar una historia que le es ajena. Estamos, entonces, ante una historia y unos personajes a los que, hasta entonces, la narrativa se acercaba proyectando una mirada desde afuera pues eran, en general, entornos y personajes marginales dentro de una trama principal dominada por escenarios y personajes por lo menos de clase media. En la novela de Cucurto se opera un desplazamiento en el que aquellos escenarios y personajes marginales se deslizan hacia el centro y los que tradicionalmente ocupaban el centro son invisibilizados o aparecen cuando surgen puentes con el "nuevo centro", como sucede con María, la "Ticky" universitaria de "Cucu" –el narrador–:

> Ella trabaja en una fotocopiadora, es decir, no adentro mismo de la máquina fotocopiadora, sino fotocopiando apuntes en la Universidad de Buenos Aires. […] Además estudia Ciencias Sociales, una carrera con orientación comunitaria o algo así. ¡Ojo, eh! ella no es de Franja Morada, ni de Quebracho o Prisma u otras agrupaciones de nombres tan poéticos como las cumbres de la poesía latinoamericana. Ella es cumbiantera, pero no lo sabe; ella es cuartetera y no se da cuenta; ella es devota de la Virgen del Valle y no lo sabe. (Cucurto, 2011: 10)

María proviene de un universo que rechazaba todo lo que representa el narrador: la cumbia, los inmigrantes, los transexuales. Pero María se siente atraída por ese mundo, pero no puede entrar en él si no discute los principios morales que le fueron impuestos. “Ella es cuartetera y no se da cuenta” parecería querer decir que ella es argentina pero no se da cuenta que además es latinoamericana; quizás una de las contradicciones más profundas que radican en la construcción del ser nacional argentino ideada por la generación del ’37 (principalmente Alberdi y Sarmiento) y que perduran hasta la actualidad en amplios sectores de la sociedad. María va a la bailanta, le gusta la cumbia, le gustan los “negros”, pero ella incursiona en ese universo como una turista o como un cazador que hace un safari. María se escapa de su cotidianeidad de estudiante para, del otro lado del umbral, encuentrarse con “Cucu”, quien también abre un paréntesis en su vida –en este caso, familiar (su esposa y sus hijos no saben, por supuesto, que él pasa el día con otra mujer)–. Observamos, aquí, un fenómeno similar al que experimenta Qüity, la narradora de La virgen cabeza, cuando decide ir por primera vez a una villa miseria: se viste como una exploradora como si los villeros viviesen en un lugar donde la ropa de ciudad no fuese apropiada. Tenemos, en ambos casos, una tensión transcultural que cada autor a su manera intenta representar a través de la diversidad de voces narrativas y el contraste cultural entre los personajes principales.

Como hemos podido observar, se pueden trazar varias analogías entre algunos algunos relatos de la NNA y la corriente indigenista de Perú, del siglo pasado. En la obra de los autores indigenistas existe también un importante compromiso con el contexto social en el que fueron producidos los relatos y un intento por lograr una expresión que lo represente. No son, sin duda, relatos de corte realista, pero expresan el conflicto existente en la sociedad. *“Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria”*, con esta frase comienza la novela *Redoble por Rancas* (Scorza, 1970). Dicha frase sirve de introducción de una noticia de una página en la que se propone una serie de advertencias y aclaraciones para indicarnos que leeremos un relato basado en hechos reales. Como se trata de una novela podemos desconfiar de la noticia que da entrada al relato y dudar de su veracidad. Sin embargo, la novela tuvo ciertos efectos que desencadenaron

reacciones en la sociedad: la mencionada noticia, por ejemplo, dice que *"Héctor Chacón, el Nictálope, se extingue desde hace quince años en el presidio del Sepa, en la selva amazónica"*; el año siguiente a la publicación de la novela, Chacón, uno de los personajes principales, fue liberado de la cárcel "gracias a una amnistía firmada por el entonces presidente del Perú, el general Juan Velasco Alvarado"[230]. Héctor Chacón existía y sufría, en efecto, los atropellos que la novela denunciaba.

Hacemos mención a la literatura indigenista porque creemos que varios autores de la NNA se inspiraron de ella y adoptaron algunos de sus recursos narrativos para construir los relatos en torno a los excluidos de la sociedad.

Estos ejemplos dan cuenta de que los trabajos de la crítica literaria que articulan el texto de un autor con la realidad política del momento en que fue producido son una prueba de que esos textos tienen un valor considerable como fuente escrita. De la misma manera que se emite un juicio para glorificar o condenar a un autor por el compromiso político que refleja su obra, podemos basarnos de la misma manera para señalar indicios de características, costumbres, y otras informaciones sobre una sociedad. Además, al buscar huellas de una sociedad en un texto de ficción sin duda vamos a tomar las precauciones necesarias porque, al tratarse justamente de una representación ficcional, conocemos de antemano la naturaleza del objeto que vamos a analizar y sabemos que la subjetividad y la libertad respecto de la base documental pueden ser grandes.

[230] Véase: Lennard, Patricio: "Cuando la tierra tiembla", nota aparecida en el diario *Página 12*, el domingo 14 de octubre de 2007. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2757-2007-10-14.html

Del neoindigenismo a la inclusión de los marginados por la NNA y el NCA

> *Yo, en medio de toda tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores.*
>
> Antonio di Benedetto, *Zama*.

Para abordar nuestro objeto de estudio ha sido de vital importancia la perspectiva filosófica desarrollada por Rodolfo Kusch. A partir de ella y su puesta en diálogo con las propuestas de otros pensadores hemos podido construir un marco teórico y conceptual que ha servido de base para nuestras reflexiones.

"Abrirán en Neuquén el primer hospital con medicina mapuche", dice el título que encabeza la noticia de la inauguración de un hospital intercultural en la localidad de Ruca Choroi, departamento de Aluminé[231]. Se trata de un evento para celebrar pero, al mismo tiempo, da cuenta de una falencia histórica de nuestra sociedad: la falta de una inclusión integral de todas las culturas y cosmovisiones coexistentes en su seno, tal como hemos señalado en la sección anterior. Como la exclusión ha sido sistemática durante toda la modernidad, nos ha sido necesario efectuar un recorrido por el pensamiento filosófico dominante a lo largo de esta era para intentar comprender el proceso de exclusión.

El paradigma europeo, occidental, de civilización fue implantado en América sin haber contemplado el respeto de la cosmovisión de los pueblos ya existentes en el continente. Se les impuso, así, la religión cristiana. Pero además, como la visión del mundo de estos pueblos no coincidía con los objetivos colonialistas y económicos de los conquistadores se les impuso un sistema filosófico proveniente de la metrópoli: primero fue el modelo teológico, más tarde fue el modelo racionalista. Pero este último llegó al continente en un estado avanzado de desarrollo, de la mano de una sociedad que trataba de imponer un modelo

[231] Véase: periódico *Perfil*, domingo 9 de octubre de 2016, p.48.

económico capitalista asentado en un modelo de producción cuyo centro era la industria. En efecto, el iluminismo llegó de manera fragmentaria hasta mediados del siglo diecinueve, sólo a partir de la década de 1860 el racionalismo se instaló con toda su fuerza, cuando en Europa empezaba a sellar su triunfo definitivo por sobre el pensamiento fundamentado en principios humanísticos: estamos hablando de la corriente positivista. El positivismo –también llamado cientificismo– desconocía, en efecto, el carácter científico de la metafísica y la humanística.

El reemplazo del pensamiento teológico –pensamiento también opresor basado en la doctrina católica– por el positivismo resultó violento en América, la mal llamada "campaña del desierto" en Argentina fue un claro ejemplo en ese sentido. En Europa, el proceso también tuvo un fuerte impacto en la sociedad: las revoluciones de 1848 y 1870 fueron alentadas por la expansión del modelo capitalista, pero al mismo tiempo se fue forjando lentamente una consciencia de clase en reacción a la explotación de la que era objeto la gran parte de la población que aportaba la mano de obra a ese nuevo modelo productivo y económico. Este proceso fue acompañado desde la filosofía por nuevas propuestas de pensamiento que se desarrollaron en el marco del modelo cartesiano.

La propuesta metodológica de René Descartes –poner la razón de los individuos, la subjetividad, en el centro de la explicación del mundo– produjo el quiebre que permitió a la civilización europea superar el oscurantismo de la Edad Media. Este hecho significó el primer triunfo de la incipiente sociedad burguesa. Ésta se vio beneficiada aún más con el desarrollo del sistema filosófico iniciado por Kant y perfeccionado por Hegel. Desde ese momento, la razón se apropia de toda la realidad ya que es entendida como la realización de la historia humana. La realidad, desde la perspectiva del pensamiento hegeliano, es el desarrollo dialéctico de la historia del hombre.

Por otra parte, la lectura de las reflexiones de Nietzsche y Heidegger hacia una interpretación en el sentido de aumentar la autonomía del hombre –respecto de la metafísica y la moral judeocristiana, en el primero, y de la metafísica, en el segundo– exacerbaron el carácter individualista de la sociedad capitalista, sobre todo la industrial, cuyo contacto con la tierra se había diluido. Esto último no sucedió

del mismo modo en las sociedades capitalistas proveedoras de materias primas –en particular en América Latina– puesto que el telurismo seguía, en cierto modo, rigiendo parte de su existencia.

Incluso, en nuestra época (sobre todo a partir de la emergencia de corrientes como el postcolonialismo), la ubicación del hombre en el centro de la filosofía –el superhombre de Nietzsche, el *dasein* de Heidegger– es visto como una pose arrogante frente a los otros entes como los relacionados con lo espiritual. Entonces, cuando la ciencia occidental, enmarcada dentro del sistema filosófico iniciado por el idealismo alemán, excluye los saberes que no se ciñen al racionalismo incurre no solo en una falta de reconocimiento hacia las culturas diferentes a la occidental sino que también comete un desprecio por la naturaleza al punto de atentar contra el ecosistema cuando una parte es apreciada como "recurso" explotable en beneficio del desarrollo industrial. De este modo, el pensamiento racionalista, malinterpretado por el régimen capitalista, se considera irracional.

Karl Marx percibió este fenómeno en su análisis de la composición del salario de los obreros, el precio de las manufacturas por éstos acabadas y la cantidad producida independientemente de las necesidades de la comunidad. Marx entendió así la irracionalidad del sistema económico capitalista[232]. En efecto, el capitalismo, de acuerdo a su dinámica económica, produce bienes sin atender las necesidades reales de la sociedad; de este modo, genera excedentes productivos que atentan contra la armonía del entorno, no sólo social sino también ambiental.

Independientemente de las razones económicas, nosotros interpretamos que el sistema capitalista abrazó la mirada subjetiva del mundo y la ha explotado –y lo sigue haciendo– no sólo por su capacidad de alentar el individualismo y la superación del hombre por el hombre, la ambición de superar lo hecho por las generaciones precedentes, sino también por su propuesta de situar al hombre en un lugar central entre los distintos entes que conforman el mundo al punto de subordinar a estos últimos a la voluntad del primero. De esta manera, el mundo no es observado con la naturaleza y el hombre como integrantes de un sistema completo, integral, sino que es observado con el hombre en una posición superior;

[232] *El capital*, Tomo I, vol. 2, capítulo XIX

así es como la sociedad occidental llega a la tesis de que la naturaleza está al servicio del hombre. Esto, en términos socioambientales, no sería tan importante si se pensara la naturaleza como un bien que está al servicio de la humanidad pero respetando su autoregeneración; el problema se acentúa cuando se piensa que algo que brinda un servicio puede ser explotado más allá de su capacidad de recuperación. En nuestros días constatamos este fenómeno en los bienes naturales que sirven para la reproducción del sistema social, pero el mismo fenómeno puede observarse de modo análogo en el tratamiento que recibían los esclavos, en particular los de las sociedades andinas durante la primera época que siguió a la conquista española y los africanos que fueron hechos cautivos, desarraigados de sus lugares de origen y explotados en las plantaciones de América.

Desde el contexto de la sociedad peruana, José Carlos Mariátegui percibió la misma irracionalidad del sistema capitalista evocada por Karl Marx. El pensador peruano, sin embargo, abordó el problema desde el desprecio del capitalismo por las comunidades andinas. Mariáteguí vislumbró en el indio el sujeto revolucionario que iba a poner en marcha el motor de la revolución antimperialista y en la corriente literaria indigenista la portavoz que sensibilizaría al resto de la población peruana. Veía en el indigenismo, como hemos mencionado con anterioridad, una operación análoga a la desarrollada por la literatura mujikista durante la Rusia de finales del siglo diecinueve (Mariátegui, 2007: 277).

Vemos entonces que toda la sociedad occidental moderna –incluida su ciencia, por supuesto– gira en torno al paradigma filosófico fundado en Europa por Descartes en el siglo diecisiete. Podemos añadir entonces que, además de los artificios narrativos utilizados para la elaboración de los documentos de las ciencias sociales mencionados por Becker, la sacralización de la ciencia occidental también puede perturbar nuestro espíritu crítico. Volvemos así a la hipótesis de Rodolfo Kusch sobre el intelectual americano[233], una reflexión que tiene muchos emuladores cuando, más tarde, promediando la segunda mitad del siglo veinte se comenzó a desarrollar la teoría poscolonial cuyos estudios se remontan al pasado del continente americano y realizan un análisis crítico de los discursos, conformados desde Europa

[233] Entiéndase: intelectual del continente americano, no estadounidense.

–en el período colonial– y continuados por las élites criollas desde el seno de las naciones que se constituyeron luego de las independencias, que establecieron la alteridad de América y su carácter periférico, dependiente. En Argentina esta idea, como ya hemos dicho, quiso ser perpetuada a partir de mediados del siglo diecinueve por los intelectuales liberales que a la postre se convertirían en la clase dirigente que fundó las instituciones públicas del país y estableció, según sus convicciones ideológicas, la identidad nacional argentina.

> El circuito que va desde los planteos del 37 o 38 que postulan una síntesis entre "el espíritu" y "lo material", entre Europa y América, pasando al dilema excluyente de Civilización o Barbarie, hasta llegar al darwinismo social con que se mutila esa dicotomía y se justifica la liquidación de la "Barbarie" entre 1860 y el 80, lo evidencia. (David Viñas, *op. cit.*: 15–16)

El objetivo de aquellos escritores–políticos decimonónicos era transformar la Argentina, según Viñas, en "el país más europeo" de América a través de la desvalorización sistemática de los valores propios de las culturas originarias del continente, o en el mejor de los casos reducirlos a la categoría de mito. Por nuestra parte, en las obras de la NNA y el NCA analizadas en este trabajo de investigación, hemos observado un procedimiento en sentido inverso.

El proceso de desnaturalización de la cultura americana perpetrado por los pensadores al servicio del poder colonial, primero, y del poder nacional, a partir del siglo diecinueve, se caracterizó por la difamación de los elementos peligrosos (relación de los individuos con el trabajo [son insumisos], la propiedad privada [no la reconocen], la higiene [no se bañan], el chamanismo) para los intereses de un capitalismo en plena expansión que beneficiaba tanto a los países centrales como a las oligarquías locales y la folclorización de los aspectos benignos (ciertos ritos religiosos, costumbres culinarias) que podían adaptarse al nuevo orden e incluso favorecer la creación de una identidad nacional.

En Argentina, ese proceso imprimió en el seno de la nueva sociedad la idea de que los indios eran vagos, sucios y ladrones; vagos porque no se sometían a la explotación como mano de obra en un proyecto que no les beneficiaba en absoluto –

dañino para su propia cultura en muchos casos–[234], sucios porque olían distinto y untaban el cuerpo con ungüentos tal como hacían los Yámanas de los canales de las islas de Tierra del Fuego con la grasa de mamíferos marinos[235], y ladrones porque cazaban el ganado suelto criado por los blancos como si fueran animales libres.

Encontramos en este proceso similitudes con el que llevaron adelante las potencias coloniales inglesas y francesas durante las expediciones y ocupación de los territorios del cercano y medio oriente, proceso que Edward Said analiza en su célebre libro *Orientalismo*. No se trataba simplemente de una ocupación por la fuerza y una larga dominación colonial sino también de un trabajo de representación de la alteridad que iba a estereotipar al *otro* tanto en el ámbito de la potencia colonial en cuestión –el territorio ocupado y la metrópoli– como en el resto del mundo que estuviera bajo su influencia. La representación de Oriente, creada en los círculos letrados, fue difundida –según Said– hasta proliferar y volverse hegemónica en el interior de la cultura general y llegó a funcionar de esta manera tanto en Francia e Inglaterra como en el resto de Europa y América.

La representación de las culturas que se extienden desde la costa este del mar Mediterráneo hacia la mitad sur de Asia realizada por los europeos significó más que la construcción de un sinnúmero de estereotipos, significó también algunos errores conceptuales –desde un punto de vista geográfico, por ejemplo– comparables al de llamar "indios" a los pueblos originarios de América. El absurdo llevó, por ejemplo, a que los estadounidenses de la costa oeste llamasen "orientales" a los chinos que muy probablemente, guiados por la experiencia aportada por su cultura milenaria, habían atinado a llegar a América por el oeste –orientación mucho más próxima que si se la viera como extremo oriente–.

---

[234] Sobre la relación entre los pueblos originarios y la agricultura y ganadería intensiva léase, entre otros: la novela de Julio Pietrafaccia *La noche anterior había llovido* (CEPIHA, Salta, 2013: 118-121) y el informe de Greenpeace "El Impenetrable en peligro. El avance de la ganadería intensiva pone en riesgo a lo últimos bosques chaqueños" (abril de 2012: 10).

[235] Los Yámanas son un pueblo fueguino nativo diezmado por las epidemias importadas por los europeos y el abandono de las costumbres que les permitían soportar el clima hostil de la región. Su cultura se extinguió. En la actualidad quedan unos pocos individuos totalmente aculturados instalados en la isla Navarino, Chile.

En la construcción de Oriente parecía que los administradores de las colonias de Francia e Inglaterra prestaban muy poca atención a que los intereses de los pueblos que ocupaban aparecieran en los relatos que en torno a ellos redactaban:

> Parecía irrelevante, tal vez, el hecho de que los propios orientales se estuvieran jugando algo en el proceso. Lo principal era la representación que Europa tenía de Oriente y de su destino inmediato, factores ambos que tenían una trascendencia particular y nacional, para el periodista y para sus lectores franceses. (Said, 2008: 19).

Escribir sobre Oriente era, según Said, una práctica en la cual no se dejaba nada librado al azar, no era un ejercicio libre de condicionantes. En la construcción imaginaria de Oriente entraba en juego una "completa red de intereses que inevitablemente se aplicaba y, por tanto, estaba siempre implicada" (*Ibid*.: 22).

Los relatos sobre los pueblos originarios de América realizados por los españoles y los criollos que resultaron fundamentales para la historia oficial de las nuevas repúblicas hispanoamericanas tienen mucho de lo descrito por Said –da cuenta de ello la analogía entre lo expresado por Alberdi en los fragmentos que hemos citado y lo explicado por Said–. La genealogía de la idea formada de América y los pueblos originarios que ha llegado hasta nuestros días se sitúa sin duda en las crónicas de Indias, desde entonces el continuo proceso de dominación llevado adelante por una misma cultura –los españoles, durante el período colonial, y los criollos que les sucedieron en el poder después de la independencia– permitieron que la idea se volviese hegemónica.

Una vez instalado el discurso eurocentrista sobre la naturaleza incivilizada de los nativos del nuevo continente no fue difícil continuarlo en las nuevas naciones, independientes la mayoría (a excepción de República Dominicana, Cuba y Puerto Rico) entrado el segundo tercio del siglo diecinueve. En Argentina este discurso neocolonialista se cristalizó, como ya hemos dicho, en la obra de los intelectuales de la generación del '37, aunque el máximo exponente sea quizás el relato de frontera, género desarrollado entre 1860 y 1880 (Viñas, *op. cit.*: 27–31), curiosamente el período en que los miembros de la mencionada generación ocuparon las más altas esferas de las flamantes instituciones nacionales. Incluso, algunos trabajos críticos

que detectaron múltiples referencias orientalistas en el *Facundo* de Sarmiento[236] refuerzan la existencia de una analogía entre el orientalismo, entendido en el mismo sentido de Said, y la representación que hicieron los europeos y criollos de las culturas originarias de América. Efectivamente, en el *Facundo* hay "un esquema conceptual asociado al uso de la imaginería orientalista" a través de la cual Sarmiento utiliza "lo que da por conocido para hacer comprender lo desconocido" (Altamirano, 1997: 84). Con este procedimiento busca representar no sólo una figura de alteridad sino también –para ir más lejos–, según Carlos Altamirano, una figura del despotismo.

> El "oriental" y lo "oriental" en el libro de Sarmiento no están destinados únicamente a imprimir sobre la particularidad americana la imagen del "bárbaro" o del "otro" genéricos, sino, más específicamente, a dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo. (Altamirano, *ibid*.: 89)

Esta idea de representación del despotismo conduce a Altamirano a establecer un vínculo entre el rol intelectual y político de Sarmiento y el de Alexis de Tocqueville en Estados Unidos y Europa, el papel del intelectual que hace, desde la perspectiva de las ciencias sociales que le eran contemporáneas, un profundo análisis de una de las estructuras sociales, políticas y modos de vida que se desarrollan en el nuevo continente y que –siempre según Altamirano– "no tiene[n] antecedentes marcados y conocidos" (*Ibid*., 86).

En América el fenómeno en torno a la representación del "otro" tuvo, como hemos dicho anteriormente, razones económicas; no obstante, el miedo a lo desconocido significó también un elemento importante. Tal vez la diferencia entre los europeos que visitaban o se instalaban en Oriente y los que residían en América radica en la inexorabilidad de estos últimos de vivir de forma permanente en su nuevo medio (la base de su riqueza y condición social se encontraba en América), por eso su afán de adaptarlo a su visión del mundo por la pluma o por la fuerza. Los nativos representaban una amenaza para el modelo económico por lo que buscaron

[236] Sobre el tema léase: Carlos Altamirano. "el orientalismo y la idea de despotismo en el *Facundo*". En: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Ed. Ariel, Buenos Aires, 1997 (1º ed. 1983), pp. 83–102. Julio Ramos. "Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de Domingo Faustino Sarmiento". En: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Ed. El perro y la rana, Caracas, 2010 (1º ed. Fondo de cultura económica, México, 1989), pp. 65–89

eliminarlos por la fuerza sin demasiados escrúpulos: “En la lucha por la existencia en el mismo medio, la raza más débil tiene que sucumbir ante la mejor dotada” (Julio A. Roca, 1879)[237]. En cambio, les ha sido imposible dominar la amenaza latente –entendida así según la perspectiva de los intelectuales liberales y positivistas de la segunda mitad del siglo XIX– de la cultura de los pueblos originarios para la cultura eurocentrista. No se trataba del temor a una violencia física sino a la incomodidad de sentirse obligado a ser permeable a costumbres que se juzgan inferiores y se desprecian o, por el contrario, a replegarse sobre sí mismo para no correr el riego de impregnarse de tales impurezas venidas de lo profundo, de tierra adentro.

Se trata ante todo de la idea ya señalada de Rodolfo Kusch sobre la incomprensión de América que históricamente han tenido gran parte de los intelectuales argentinos, reflexión que emana igualmente del análisis realizado por Ricardo Piglia sobre las primeras líneas del *Facundo*: el epígrafe en francés y el grabado de la cita *on ne tue point les idées* y la posterior pesquisa destinada a descifrarla.

> Anécdota a la vez cómica y patética, un hombre herido que se exila y huye, abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria. Ese hombre con el cuerpo marcado por la violencia de la barbarie deja también su marca, impone su diferencia y su distancia: escribe para no ser entendido. (Piglia, 1980: 15)

Hete aquí la clave del problema, nuestro problema histórico: la incomprensión del “Otro”. Incomprensión que se explica en gran medida por el método aplicado para abordar la cuestión: el estudio de una cultura a partir de una doctrina epistemológica desarrollada en una sociedad diferente y que no contempló en su elaboración la cosmovisión americana. La clave pasa, tal vez, por tratar de comprendernos nosotros mismos desde la perspectiva cultural del otro, como lo intentó José María Arguedas a lo largo de su obra. Es quizás lo que intentaron varios representantes de la NNA y del NCA.

Por nuestra parte, entendemos que el proceso de exclusión que sufrieron los inmigrantes, los villeros y los miembros de las diversidades sexuales guarda muchas analogías con el que de manera más visible padecieron los pueblos originarios. Por

[237] Citado en: David Viñas, *op. cit.*: 27.

esta razón nos pareció importante dar cuenta de la relación entre el desarrollo del pensamiento filosófico moderno y la representación del “otro” en las sociedades occidentales, una forma de representación que ha entrado en crisis en los últimos años o, cuanto menos, ha sido fuertemente cuestionada por una nueva forma de expresión.

La verdad de la ficción

> *La única idea que los presidentes y los empresarios y los capos tenían para la Reserva era quemarla. Todos querían quemarla, declararla inútil, yerma, se dice, evacuada por la fauna, y hacer negocios. Mover guita. Toneladas de guita. Poner bancos, restaurantes, casinos clandestinos, hoteles, quilombos.*
>
> Juan Martini, *Puerto Apache*.

Hemos visto que el eje en torno al cual ha girado el desarrollo de nuestra investigación, la validez testimonial de la ficción literaria y cinematográfica tanto por el trabajo de campo realizado por el autor o director de cine (observación que pudo haber sido guiada por el método sociológico, antropológico o etnográfico) como por el valor documental de carácter histórico del propio texto o de las imágenes, no ha estado exento de críticas. Además del debate en torno a la aparente vuelta del realismo y de las resistencias del propio campo de las ciencias sociales –en el seno de las disciplinas directamente afectadas como la sociología, la antropología, la etnografía y la historia (en particular esta última) ha habido fuertes tensiones alrededor del uso de la ficción como fuente– existen los problemas propios de las representaciones ficcionales, es decir el valor de verdad de sus afirmaciones.

Entendemos que en las obras de ficción el componente ficcional se encuentra principalmente en la trama de la historia narrada, es allí donde el autor o guionista hace uso de su imaginación. Por esa razón el crítico debe salirse de la narración para percibir lo que la rodea, en el sentido que sugiere Agamben para percibir la realidad. El filósofo italiano sugiere salirse del haz de luz cegador que se proyecta como realidad del presente para poder percibir con mayor nitidez lo que sucede en las sombras, en lo oculto. Del mismo modo, el crítico debe extraerse de la trama para observar el entorno del relato, lo que contextualiza y refuerza la historia. Ese contexto puede dar a conocer muchos elementos que dan cuenta de una época

o de las características de una sociedad, tal como sucede en las novelas que conforman nuestro corpus.

En las primeras páginas de la novela *El grito*, de Florencia Abbate, el narrador nos cuenta lo que le sucede el día de su cumpleaños. Federico resume su penosa existencia en lo que ocurre durante ese día: tiene que soportar la presencia de Violeta, su novia; se ve obligado a recibir y atender a su padre por la simple razón de que es su fuente de ingreso de dinero y porque le regaló el departamento donde vive; tiene que aceptar el perro que le regala. Cuando logra librarse de ellos y se apresta a fumar un cigarrillo de marihuana llega su hermano con un amigo. Resignado, guarda el porro para otro momento. Cuando queda solo, ya de noche, se queda profundamente dormido. Esta es la trama interna del relato: la vida de un joven *gâté*. No obstante, Federico no pasa su existencia encerrado en la casa y decide, la mañana siguiente, ir al gimnasio.

> Había cierto clima enrarecido en la cuadra. La cosa más llamativa era la presencia de cuatro patrulleros en la esquina de casa. Avancé por Reconquista y doblé por Tucumán hasta Esmeralda. Las calles se veían como inquietas y algunos negocios estaban cerrados, lo cual era muy extraño tratándose de un día jueves y próximo a los festejos de Navidad. Se me ocurrió que a lo mejor era un día de paro general y yo no lo sabía. Pero ciertos detalles no tardaron en convencerme de que pasaba algo más grave. Alrededor de mis pies vi cascotes y pedazos de vidrio, y en la esquina de Roque Sáenz Peña vi dos oficiales a caballo que escoltaban a otro policía que, a pie y con una itaka en la mano, iba arrastrando a un chico sin remera cual si fuera una especie de saco de papas. Mientras cruzaba Avenida de Mayo, vi un teléfono público incendiado y un grupito de pibes que avanzaban gritando "¡Que se vayan!". […]Sobre Piedras e Yrigoyen, a metros del gimnasio, vi a una señora que, sentada en el cordón de la vereda, sacaba cacerolas de una bolsa. Por delante de ella pasó una chica que corría con limones en la mano, y un instante después un flaco en moto, a velocidad de rayo, envuelto en una bandera argentina. (Abbate, 2010: 32)

Las calles de Buenos Aires por las que esa mañana transita Federico están en el microcentro de la ciudad. La referencia temporal ("día jueves y próximo a los festejos de Navidad") y el "clima enrarecido" (negocios cerrados, cascotes y pedazos de vidrio en el suelo, un policía que arrastra a un joven con el torso desnudo, un teléfono público incendiado y un grupo de chicos gritando "¡Qué se vayan!"[238])

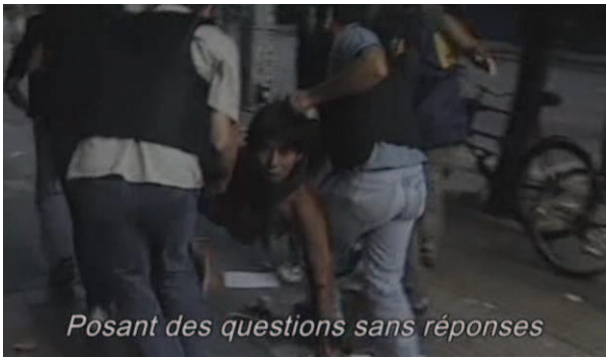
[238] "¡Qué se vayan todos!", el eslogan de las manifestaciones que se produjeron con el estallido de la crisis, señalaba una demanda de recambio radical en la dirigencia política.

indican que el relato se sitúa el día 20 de diciembre de 2001, segundo día de protestas masivas contra el gobierno de De la Rúa (las manifestaciones comenzaron la noche del miércoles 19).

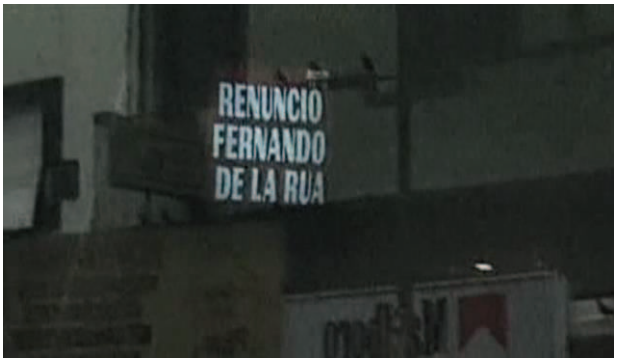
Capturas de pantalla del documental *Memoria del saqueo* (Solanas, 2003)

Un "cacerolazo" durante las manifestaciones del 20 de diciembre. (01.43'.13")

Cascotes diseminados en las calles del centro de Buenos Aires. (01.47'.49")



Cuatro policías arrastran a un manifestante. (01.46'.21")



El televisor de un bar, el 20 de diciembre. (01.48'.42")

El narrador había advertido que, por haberse sumido en un sueño profundo, la noche anterior no había llegado a "oír las caravanas de gente que esa noche se movilizó a la Plaza, ni […] que a la tarde se había decretado el estado de sitio" (*ibid*.: 30-31).

Por otra parte, la crisis económico-social que sufrió Argentina en el cambio de siglo sirve de anclaje temporal en el que convergen los cuatro relatos que componen la novela. El primero, titulado "Warhol", es el que narra Federico; en éste la crisis produce un hito en la vida del protagonista que funciona como detonante de una maduración personal y de una toma de consciencia de la realidad que lo rodea: "en el momento en que nos despedimos [mi madre] me dijo que estaba orgullosa de mí,

que mi interés por lo social es una novedad auspiciosa, que siempre he tenido condiciones para todo lo imaginable" (*ibid*.: 46).

En el capítulo que lleva por título "Luxemburgo", Horacio (hermano de Peter, la pareja del padre de Federico) narra su relación con las mujeres, desde Mabel (la madre de Federico, separada de Oscar desde 1972) su compañera de militancia, hasta Lidia, pasando por Clara. Para situar temporalmente esas relaciones el narrador apela a varios momentos históricos: primero los años 1970 y 80, desde 1972 hasta el inicio de los '80 en el que se menciona a Perón, a la "triple A", el golpe de Estado de Pinochet contra Allende, el golpe de Estado en Argentina, el exilio del protagonista en España, la vuelta a la democracia. Su relación con Lidia comienza en 1991 y se extiende hasta finales de 1999, pero entretanto tuvo una relación muy apasionada con Clara durante algunos años promediando los años 90. En el presente narrativo está solo –Lidia lo acaba de abandonar–, es 31 de diciembre de 1999 y los primeros signos de la crisis comienzan a notarse: una mujer y sus tres hijos abren las bolsas de basura depositadas en la vía pública, revuelven los desechos en busca de algo que les sirva (*ibid*.: 80-82).

En el tercer relato –"Marat-Sade"– Pedro/Peter relata la existencia angustiante que lleva con Oscar, su pareja. Oscar es un sádico. Viven juntos desde 1972 cuando se conocieron en la función teatral de una obra llamada *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*. En 1989 la relación de la pareja comenzó a deteriorarse rápidamente cuando Oscar empezó a reunirse todos los viernes con un grupo de cuatro amigos. Pedro era excluido y tenía prohibido, incluso, mostrarse en el departamento. Durante la década del noventa Oscar concentró una gran fortuna favorecido por el liberalismo económico impulsado durante la presidencia de Carlos Menem. La ruptura de la pareja se produjo durante la semana del cumpleaños número 30 de Federico, el 19 de diciembre de 2001, en simultáneo con el estallido de las manifestaciones de los días 19 y 20. Era el fin de su relación con Oscar y el ocaso de una época marcada por la frivolidad: "Llamé a *Haagen-Dazs* para pedir que me mandaran unos postres, pero habían suspendido el *delivery*. Al final pude rescatar del *freezer* tres pizzas con caviar" (*ibid*.: 125).

Bajo el título “Nietzsche” transcurre el relato de Clara, una vecina de Agustín que había tenido una relación sentimental con Horacio. En los intersticios de esta última narración se introducen muchas referencias que aluden al período que va de septiembre de 2001 a enero de 2002, desde los sucesos de Tartagal[239] (*ibid*.: 171) y el atentado de Manhattan: “Papá llamó para preguntar si tuve noticias de Silvina. Le dije que se quedara tranquilo, que no había ninguna razón para creer que ella pudiese estar en las Torres Gemelas en ese momento” (*ibid*.: 157); hasta la asunción provisoria a la presidencia de la Nación del ex gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde:

> Papá llamó para contarme lo que estaba pasando en el país. Me sugería que ponga la radio o que vaya a mirar televisión a algún lado. Me decía, una y otra vez, “La gente se les fue de las manos”. […] Dijo que ahora volvimos a estar otra vez como en el siglo XIX, antes de la organización nacional. Que un gobernador convocó a formar un “Comité de crisis” y le cercaron la casa pidiendo comida. […] Dijo que tres jueces le impidieron al ministro de Economía salir del país, por la causa del contrabando de armas, por una entrega de fondos reservados, por la bancarización forzosa y las irregularidades en el megacanje de la deuda externa: “Encima quería irse a Miami”. (*ibid*.: 195-196)

Hemos indicado repetidas veces el impacto que la crisis tuvo en la sociedad; lo hemos señalado incluso en la representación que le hicieron en algunas novelas y películas. En la novela de Florencia Abbate, además de la enumeración de detalles puntuales sobre las manifestaciones, dan cuenta de dicho impacto algunos indicios como la alteración de la actividad comercial en el centro histórico de la ciudad y la llamada de la empleada doméstica para avisar que no iba a ir a trabajar por “razones obvias”, y la suspensión del reparto a domicilio de las casas de comidas (*ibid*.: 32 y 125).

Los elementos mencionados que ponen en contexto la trama de los relatos de *El grito* pueden servir de fuente documental pues dan cuenta de una época de singular interés histórico para sociedad argentina.

En las artes que se expresan en imágenes el carácter verista de las obras ha sido muy debatido, sobre todo desde la creación de la fotografía. Hemos señalado

[239] Para mayor información sobre lo sucedido en Tartagal léase: http://www.lanacion.com.ar/313592-historia-de-piquetes-y-disturbios

que, según John Berger, la fotografía es considerada por el público en general como el soporte más eficaz para alcanzar la realidad, mucho mejor que el escrito. En efecto, la fotografía tiene la singularidad de tener un grado intenso de referencialidad:

> Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. (Barthes, 1980: 120)

Roland Barthes sostiene, así, que lo que aparece en la fotografía es la referencia en un grado de suma intensidad, tanta que se le adjudica el carácter de certificado de presencia o de testimonio. Se cree en la veracidad de la fotografía incluso cuando se conocen artificios que mejoran y hasta modifican lo que fue retratado por la cámara. El ejemplo más conocido de alteración de una toma es, quizás, el de la fotografía de un discurso de Lenin en la que la imagen de León Trotsky fue borrada posteriormente, cuando todavía no existían los avances técnicos como el *photoshop*. Justamente, por el grado mayúsculo de referencialidad de la fotografía se considera a las modificaciones o retoques de las imágenes como un truco, una trampa.

La escritura, aunque la imagen fotográfica parezca tener mayor fuerza, ha tenido desde hace siglos una gran importancia en la documentación histórica. Se trata, ni más ni menos, de la posibilidad de grabar sobre un soporte material lo que se dice de forma oral.

> *Le langage a désormais pour nature première d'être écrit. Les sons de la voix n'en forment que la traduction transitoire et précaire. Ce que Dieu a déposé dans le monde, ce sont des mots écrits; Adam, lorsqu'il a imposé leurs premiers noms aux bêtes, n'a fait que lire ces marques visibles et silencieuses; la Loi a été confiée à des Tables, non pas à la mémoire des hommes; et la vraie Parole, c'est dans un livre qu'il faut la retrouver*. (Foucault, 1966: 53)

La referencia a los textos sagrados es de una gran potencia, otorga a la escritura un carácter de verdad innegable y, al mismo tiempo, por el acto mismo de grabar, la escritura es la posibilidad de guardar un recuerdo, una memoria, que prescinde del hombre y de su existencia efímera.

Los textos y las imágenes –incluso las que no han sufrido trucajes– son, no obstante, versiones incompletas de una realidad. Son fragmentos de una realidad. Y sin embargo siguen siendo un testimonio. Esta paradoja surge de la creencia de que la escritura es la única capaz de transmitir una experiencia de manera precisa y completa y de que la imagen puede representar la totalidad de una vivencia de manera gráfica. El error consiste en que no existe la vivencia total de un suceso, a menos que éste haya sido experimentado por una sola persona –pero incluso si esa persona colmara el testimonio de información no transmitirá la totalidad absoluta de su experiencia–, y en que tampoco existe una imagen total de una experiencia: la imagen, incluso en movimiento, siempre será parcial, incompleta; siempre habrá algo que no aparezca en el cuadro.

Algo de esto sucede en las tres primeras películas de Lisandro Alonso. Hemos tomado como ejemplo *La libertad* (2001), su *opera prima*. En una época donde los consumidores exigen inmediatez para satisfacer sus deseos –que no siempre responden a necesidades vitales– las películas de Alonso proponen un ritmo que produce una ruptura con el lenguaje cinematográfico exportado desde Hollywood.

Se suele afirmar que uno no aprecia la importancia de las cosas si las obtiene de manera demasiado fácil. Por ejemplo, diez langostinos pelados para el aperitivo se pueden comer más rápido que tres enteros, pero el placer de comerlos será muy distinto en ambos casos. La sensación con los primeros será efímera, mientras que la que nos dejarán los segundos será más prolongada. Una experiencia parecida puede ser la del aficionado de un club de fútbol: la sensación es mucho más intensa si su equipo gana gracias a un gol convertido en tiempo de descuento que si lo hace por una diferencia mayor y habiendo dominado claramente el desarrollo del partido; las emociones del hincha alcanzan un grado de intensidad aún mayor si el triunfo es sobre su clásico rival que si lo es sobre otro equipo, para un fanático de Racing el éxtasis que le provoca una victoria contra Independiente difícilmente lo alcance contra Olimpo.

La secuencia en la que el protagonista de *La libertad* derriba un árbol (00.10’.56”–00.21’.43”) parece larga. Casi once minutos de un hombre solo que

hacha un tronco significa demasiado tiempo para el cine moderno. Lo hemos constatado con un grupo de 30 personas de entre 20 y 50 años de edad; al finalizar la proyección su respuesta a la pregunta "¿qué les pareció?" fue rotunda: "Es lenta"[240].

Desde la implementación del montaje, hace casi un siglo, el lenguaje cinematográfico se fue acelerando con secuencias cada vez más cortas –las de los videoclips son las que produjeron un mayor impacto durante la década de 1980– pues buscan dar dinamismo a las acciones y al relato. La percepción de los espectadores se ha habituado a esta cadencia. El cine de Alonso, entonces, vuelve a las fuentes, como una oda a la desaceleración de la economía, y nos pide que nos relajemos y observemos cómo es la vida de la gente ordinaria de este mundo; pero exige, al mismo tiempo, una especial atención en la percepción, una mayor participación del espectador.

No obstante, la larga secuencia –con pocas y largas tomas– no alcanza a expresar la totalidad de la experiencia. Del mismo modo que muchos elementos quedan fuera de cuadro, muchos otros quedan fuera de la larga toma (antes o después). La filmación casi completa de la acción del hachado y derribamiento del árbol tiene por propósito dar cuenta de esa experiencia, pero la misma no nos muestra si ese árbol es el primero, el segundo o el último en el que interviene el personaje.

Si tenemos en cuenta estas limitaciones es posible expresar una experiencia de la manera más completa posible pero no ya desde un solo soporte:

> *En chaque production testimoniale, en chaque acte de mémoire les deux – langage et image – sont absolument solidaires, ne cessant pas d'échanger leurs lacunes réciproques : une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l'imagination*. (Didi-Huberman, 2003: 39)

El lenguaje (oral o escrito) y la imagen pueden complementarse para llenar los huecos que por las características propias tiene cada uno. De ese modo, es posible obtener un testimonio bastante acabado de una experiencia. La ficción, por

[240] Proyectamos la película a un grupo de estudiantes universitarios, tanto en Francia como en Argentina. La respuesta a la pregunta fue similar en ambos casos.

su parte, puede dar cuenta de una realidad pero, como hemos advertido en el inicio de esta sección, es necesario salirse de la trama del relato e identificar las huellas de la sociedad y del espacio en los que ha sido ubicada.

Las características de un relato de ficción, según Ivan Jablonka, son:

> La ficción recurre masivamente a los diálogos, las escenas, las descripciones, así como a los deícticos espacio temporales asociados a los tiempos del pasado. […] No remite a una documentación verificable ni a datos referenciales. […] El estilo indirecto libre engendra frases "impronunciables". […] La intromisión en la consciencia del otro. […] La disyunción entre el autor y el(los) narrador(es) genera una gran libertad de interpretación. (Jablonka, 2016: 243)

La mayor parte de estas características remiten a la imaginación del autor. Hay una, sin embargo, que es discutible: que el relato de ficción "no remite a una documentación verificable ni a datos referenciales". Es posible que así suceda con algunas novelas y películas, no obstante hay muchas ficciones que tienen varios datos referenciales; ya lo hemos demostrado en el presente trabajo. Una reflexión de Walter Benjamin –recogida por Didi-Huberman– es, en ese sentido, esclarecedora:

> Benjamin ofrece este importante matiz dialéctico; "La imaginación, sí deforma, sin embargo nunca destruye" (*die Phantasie, wo sie entstaltet, dennoch niemals zerstörl*)[241]. No destruye, en efecto, ya que desmonta. Y no desmonta más que para reformar, *remontar* todas las cosas en la economía de "videncia" que es la suya. (Didi-Huberman, 2008: 317)

Como hemos observado, las ficciones –en particular las obras que componen nuestro corpus– tienen innumerables huellas de la realidad y pueden dar cuenta de un momento histórico, de lugares en una época determinada y de las costumbres de una sociedad. En la imaginación del lector y del espectador se encuentran las capacidades para desmontar el relato y extraer los rastros de realidad que allí se hallan.

[241] La cita que Didi-Huberman hace de Walter Benjamin fue extraída de : *Fragmentes : philosophiques, politiques, critiques, littéraires*. Presses universitaires de France - Collège International de Philosophie, Paris, 2001.

Compendio tercero

Siempre me pregunté qué era eso de "premisa mayor"; me sonaba al nombre de una obra del tipo ese Beethoven, que me hicieron escuchar en la escuela, o algo así, pero tampoco nunca averigüé qué quería decir.

Ariel Williams, *Daier Chango*

En este capítulo nuestro trabajo ha sido estructurado alrededor de tres temas: la porosidad entre los relatos de ficción literaria y cinematográfica y la investigación en ciencias sociales, los aspectos teóricos y conceptuales en torno a esta cuestión y, por último, las posibilidades testimoniales de dichos relatos.

La mencionada porosidad se manifiesta, en primera instancia, por la utilización de ciertos artificios narrativos que en el relato dan forma a una sensación de verosimilitud con la realidad histórica, como por ejemplo: la ubicación de la historia narrada en un momento histórico próximo al presente a través de referencias como eventos políticos o económicos de gran alcance en la sociedad y el relato en primera persona –en el caso particular de la literatura– producen un efecto de inmediatez capaces de confundirnos. Debemos, entonces, tener presentes estos factores al momento de analizar una obra con potencial testimonial para no quedar atrapados en la trama ficcional y ser capaces de discernir, de este modo, entre las huellas de una observación sociológica, lo que puede servir como fuente para una investigación histórica y lo que releva de la creación, de la invención, del autor.

Estas advertencias en torno a los artificios utilizados por los escritores y los cineastas nos llevaron a indagar sobre el debate alrededor del realismo artístico. Hemos hecho una nueva lectura de las discusiones desencadenadas por el realismo social hace más de medio siglo –primero en la literatura y luego en el cine– y las hemos atravesado con las reflexiones actuales sobre la aparente vuelta del realismo en la producción narrativa y cinematográfica de Argentina.

De las reflexiones sobre el debate en torno al realismo hemos tomado conceptos como “expresión de la experiencia” sobre el modo de acercamiento a la realidad histórica (Di Paola, 2010: 3). Di Paola acuñó el concepto en referencia al cine argentino de los años 2000, pero nosotros lo hacemos extensivo a la narrativa del mismo período porque, a nuestro entender, comparten la misma inquietud por el entorno cultural y social en que se producen sus obras. El concepto de expresión se distingue del de representación por la carga vital que encierra. En efecto, el crítico de cine entiende que el NCA –sobre todo en las primeras películas de dicha corriente– construye relatos alrededor de experiencias cotidianas que expresan una apariencia de realidad por su anclaje en el presente. Es el peso del presente que ya hemos mencionado unas páginas atrás.

Las ficciones que forman parte de nuestro corpus dan cuenta de una realidad histórica desde una perspectiva local, enfocada en los fenómenos que afectan directamente a los sectores excluidos, fenómenos que los sectores hegemónicos (estratos altos y medios de la población) no identifican como propios de su propia sociedad sino como elementos extraños. Los relatos ponen en evidencia, al realizar la narración desde una perspectiva diferente a la hegemónica, los conflictos culturales existente en la sociedad donde transcurre la historia; una sociedad de una “compleja heterogeneidad”, en palabras de Antonio Cornejo Polar. Por esto último, este enfoque narrativo se aproxima –y en ello radica su singularidad– al enfoque transcultural propuesto por Ángel Rama.

El reconocimiento de las sociedades latinoamericanas modernas de la perspectiva cultural de los pueblos originarios del continente pone en crisis, al menos a nivel local, el paradigma del pensamiento occidental centrado en las subjetividades. Para explicar este fenómeno hemos creído necesario realizar un recorrido –al menos descriptivo– por la historia del pensamiento racionalista, desde su inicio hasta nuestros días, sobre todo por las propuestas más importantes que influyeron en el desarrollo de la sociedad occidental tal como la conocemos en la actualidad. En efecto, el progresivo posicionamiento de la subjetividad en el centro del pensamiento occidental desempeñó un papel decisivo en la marginación de las culturas cuya visión del mundo tiene un enfoque integral en el que el entorno y el sujeto están en una posición horizontal de igualdad. Entendemos que la posición

central del individuo en la civilización occidental está estrechamente ligada al desarrollo del pensamiento filosófico racionalista. En ese sentido, como hemos dicho antes, creemos que la burguesía ha instrumentalizado, a lo largo de su historia, los escritos de los pensadores para naturalizar racionalmente el funcionamiento del sistema capitalista. En este marco, la cosmovisión que no contempla un valor monetario del entorno del hombre es sistemáticamente excluida de la sociedad.

En síntesis, hemos observado la existencia de una porosidad entre las obras de ficción y algunas disciplinas de las ciencias sociales, una porosidad que permite que ciertos relatos den cuenta de una investigación sociológica o que tengan el valor de verdad que exige un documento histórico. Sin embargo, las instituciones académicas aún se resisten a admitir esta posibilidad. Creemos que el obstáculo principal, en ese sentido, es la sacralización del pensamiento racionalista y la exclusión de lo metafísico y lo espiritual del ámbito de las ciencias –o su reducción a un rango inferior en ese campo–. Por ello hemos intentado desmontar la operación que encierra el discurso sacralizador de las ciencias a través de la realización de un repaso de la relación conflictiva que se estableció entre la cultura europea y la de los pueblos originarios de América desde que aquella trató de implantarse en nuestro continente. Pensamos que los escritores y cineastas de la NNA y del NCA buscaron alcanzar este mismo objetivo a través de la experimentación de nuevas formas de expresión y a través de la representación de sectores de la sociedad que hasta entonces ocupaban papeles secundarios cargados, con frecuencia, de estereotipos. De esa forma, estas obras dan cuenta de una realidad que los sectores hegemónicos –los que son representados con mucha frecuencia y son asimilados a LA sociedad, a que ellos son LA sociedad– no reconocen como parte de su propia realidad y tratan de negarla o eliminarla, del mismo modo que hicieron los intelectuales de la generación del ’37 y Julio Argentino Roca con los indígenas de la pampa: el desierto y su conquista.

Conclusión

> *Con Cipriano debía redescubrir los gestos más elementales, cómo encender una lámpara de aceite, armar el nudo de la corbata, cortarse las uñas con un alicate, anudar los cordones formando moños iguales, mantener la espalda derecha mientras se escribe, memorizar las reglas de ortografía, limpiarse el culo con papel higiénico.*
>
> Néstor Ponce, *Una vaca ya pronto serás*.

La impresión de que se operó un gran cambio cultural durante el cambio de milenio se fue confirmando a medida que avanzábamos en nuestra investigación. A partir de las primeras lecturas de los estudios críticos sobre la literatura y el cine de los años 2000 se nos fueron planteando los interrogantes que definieron las hipótesis que, en adelante, han guiado nuestro trabajo. Luego fue cuestión de hacer un relevamiento del estado de cada uno de los campos artísticos en los que íbamos a trabajar y cruzarlo con un estudio diacrónico sobre los últimos cincuenta años de cada uno de ellos.

La NNA y el NCA representaron en buena parte de sus obras tres de las temáticas sociales más debatidas durante los años que marcaron el cambio de milenio: las migraciones como expulsión de compatriotas y llegada de ciudadanos de otros países latinoamericanos como un arquetipo del inmigrante diferente al que hasta entonces circulaba en el imaginario argentino, la villa como espacio legítimo dentro del esquema urbano de la ciudad y las costumbres de sus habitantes como parte de las consideradas propias de la ciudad, y por último el cuestionamiento de la hegemonía del modelo heteronormativo en las prácticas sexuales, en las expresiones de género y en las relaciones entre los individuos.

“Queda el camino abierto a los novelistas y a los poetas –pero ingenuos– es decir a todo lo ‘monstruoso’, si lo queremos juzgar desde nuestro punto de vista intelectual”, propuso Kusch (2003: 241) para liberarnos del encierro en el que nos mantiene el paradigma cultural eurocentrista. Insistimos con esta frase porque creemos que fue clave para que entendiésemos lo que expresa nuestro corpus de novelas y películas. Es decir, una parte marginada de la sociedad argentina necesitaba expresarse tal como lo hacen los sectores hegemónicos (medios y altos); entendía que para alcanzar una mayor inclusión era preciso que su voz y su imagen pudiese manifestarse a través de los medios de comunicación y de las expresiones artísticas. Esta población históricamente excluida debía presentarse a sí misma para quebrar la imagen estigmatizante que de ellos construían los formadores de opinión. La crisis social y económica de 2001 produjo una crisis no sólo en las instituciones del Estado sino también en los valores morales dominantes en la visión burguesa de la sociedad argentina. Había llegado el momento histórico ideal para romper con la idea de que los excluidos económicos y culturales –como los villeros– son ladrones, vagos y que no tienen otra salida que la educación formal eurocentrista para salir de su entorno “marginal”; del mismo modo que había llegado la hora de quebrar el estigma de que las personas que no se pliegan al modelo heterosexual hegemónico son viciosas y perversas.

En ese contexto emergieron relatos literarios y cinematográficos que les dieron voz a los sectores marginados. En buena parte de los cuentos y novelas de Washington Cucurto, por ejemplo, el narrador es un joven habitante del Gran Buenos Aires amante de la música tropical que frecuenta los barrios de la capital argentina en los que se instalaron mayormente los inmigrantes de otros países latinoamericanos. En los relatos de escritores como Dalia Rosetti y de cineastas como Pablo Trapero, Víctor Ramos y Ezio Massa también se observa un reconocimiento hacia la cumbia y los habitantes de los barrios humildes, en particular las villas. En el caso de Ramos –hijo del escritor e historiador Jorge Abelardo Ramos– su película se enmarca en una práctica política más amplia: fue miembro de la comisión directiva y presidente del Instituto Nacional de Revisionismo

Histórico Argentino e Iberoamericano "Manuel Dorrego"[242], es presidente de la asociación S.O.S. Discriminación Internacional y, durante 2015, presentó una plataforma política en el seno del "Frente para la Victoria" que lo enfrentó con los candidatos de la agrupación "La Cámpora" (uno de cuyos líderes es Máximo Kirchner, hijo de la entonces presidenta de la Nación) para presentar la candidatura en las elecciones para jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires[243]: uno de los ejes principales de su campaña, sostenía Ramos, era "transformar las villas en barrios"[244]. Esta frase también expresa, a nuestro entender, una de las reivindicaciones principales que aparecen implícitamente en los relatos de la NNA y el NCA que hemos analizado.

Las diversidades sexuales también encuentran su voz a través de estos artistas, principalmente en las narraciones de Dalia Rosetti, Pablo Pérez y Gabriela Cabezón Cámara y en películas de varios directores como Lucía Puenzo, José Campusano y Marco Berger.

Estos autores, tal como hemos señalado, se distinguen de sus predecesores por la adopción de ciertas estrategias como –en el caso de la narrativa– la voz en primera persona, la contextualización histórica en un tiempo muy cercano al presente histórico de la creación artística y, por sobre todas las cosas, una perspectiva narrativa que parte en forma horizontal desde los sectores postergados, no de una mirada desde arriba donde un narrador en tercera persona se apiada de los marginados.

En el cine hemos observado un fenómeno similar: hay una estrategia de distanciamiento respecto de la generación de cineastas inmediata anterior. Los miembros del NCA han buscado, a partir de la crisis, hacer un cine diferente al

---

[242] El instituto, creado por decreto de la ex presidenta Cristina Fernández de Kirchner, en noviembre de 2011, fue cerrado por el gobierno actual durante el primer mes de su mandato. Véase: http://www.victorramos.com.ar/notas/cierre-del-dorrego-ante-una-nutrida-concurrencia-victor-ramos-dio-lectura-a-la-solicitada

[243] Véase: « Víctor Ramos: "Entre Cámpora y Perón, nosotros elegimos a Perón" », *La Nación*, 28 de marzo de 2015. http://www.lanacion.com.ar/1779764-victor-ramos-entre-campora-y-peron-nosotros-elegimos-a-peron

[244] Véase: "Con autocríticas, el kirchnerismo porteño inicia su campaña", *Infobae*, 28 de marzo de 2015. http://www.infobae.com/2015/03/28/1718647-con-autocriticas-el-kirchnerismo-porteno-inicia-su-campana/

costumbrista característico de los años de la vuelta de la democracia, sin la presencia de héroes que formulen un discurso moralizante a lo largo del filme.

Este recurso expresivo, ligado a la adopción de una perspectiva horizontal, significó una transformación importante en la aparición de los mencionados sectores excluidos de la sociedad: ya no eran "representados" sino "presentados" en lo que fue una operación de inclusión social y cultural que ya había sido intentada en otras oportunidades (pensemos en Birri y Perlongher, sólo por citar algunos de los precursores en Argentina) pero rara vez en un movimiento tan amplio y con tantos actores involucrados como en las dos últimas décadas.

Sobre la organización de nuestro trabajo

Hemos desarrollado la presentación escrita de este trabajo del mismo modo en que se nos fue presentando nuestro tema de investigación. Por eso partimos de la vivencia de una crisis social de características apocalípticas para la sociedad argentina a comienzos del nuevo milenio y constatamos la aparición casi simultánea de un conjunto de relatos literarios y cinematográficos que ponían de manifiesto, de manera particularmente clara, el proceso que la sociedad argentina estaba viviendo. Estos relatos se nos impusieron rápidamente como el corpus de investigación que estábamos buscando. Una vez que el corpus estuvo definido, fue necesario recurrir a la literatura de las ciencias sociales para comprender el fenómeno que nos proponíamos estudiar y para dar un marco conceptual y teórico a nuestro trabajo. Luego, en el curso del análisis, fueron surgiendo preguntas acerca de nuestra propia práctica; para responder a estas preguntas nos pareció útil desarrollar, en el último capítulo, una reflexión general acerca del valor documental de las manifestaciones artísticas (en este caso la literatura y el cine) en el marco de las ciencias sociales.

Volvemos ahora, en forma más detallada, sobre nuestro recorrido. Después de una introducción donde presentamos nuestro objeto de estudio y dimos cuenta del plan de trabajo a seguir, el primer capítulo realizó una descripción del contexto social y la coyuntura política y económica en la que surgieron las obras que conforman nuestro corpus de narrativa y cine. Para una mejor comprensión del proceso histórico fue necesario hacer un estudio diacrónico de las crisis

socioeconómicas que atravesó la Argentina y del estado del arte en los dos campos de expresión artística en los que íbamos a sumergirnos. En ese marco, efectuamos los primeros estudios de caso a través del análisis de algunos relatos sobre la descomposición social, uno de los tópicos más sensibles en ese entonces.

En el segundo capítulo abordamos el estudio de las tres temáticas que se destacaron en los relatos que integran nuestro corpus de narrativa y películas: las migraciones, las villas y sus habitantes y las diversidades sexuales. El objetivo era mostrar cómo, en un momento en que la sociedad atravesaba una crisis generalizada y se cuestionaban tanto los valores morales como las mismas instituciones oficiales, surgían relatos que mostraban la caducidad de los discursos sociales tradicionalmente hegemónicos.

En el tercer capítulo, en nuestro afán por enmarcar nuestro objeto de estudio dentro de un proceso más amplio –en este caso particular la puesta en crisis de un paradigma– intentamos bosquejar las líneas fundamentales de una arqueología del pensamiento filosófico occidental moderno y pensar su relación con las otras visiones del mundo. Esta arqueología no aspiró a la exhaustividad, pero resultó muy útil para comprender los cambios de la sociedad argentina y sobre todo de sus imaginarios a partir de la crisis de 2001. Después de hacer todo este recorrido confirmamos la intuición que habíamos tenido al comenzar nuestra investigación doctoral: la sensación de estar ante narraciones escritas y fílmicas que podían ser algo más que relatos ficcionales; la convicción de que teníamos ante nosotros documentos que presentaban muchas de las características propias de los testimonios a los que recurren habitualmente las ciencias sociales.

Los efectos de la crisis socioeconómica

La elección de nuestro corpus estuvo estrechamente ligada a las mencionadas características de la NNA y del NCA, características que distinguen a sus producciones de las realizadas entre la inmediata postdictadura y finales de los años 1990. Además fue necesario señalar que la coyuntura que atravesaba la sociedad en el cambio de milenio desempeñó un papel importante en la renovación de los campos artísticos, en particular el literario y el cinematográfico. La seria crisis

socioeconómica a la que llevaron diez años de profundización de la política neoliberal iniciada durante la última dictadura cívico-militar –crisis que llegó a su clímax durante los tres años consecutivos de recesión entre 1998 y 2000– influyó en las estrategias adoptadas por los escritores y directores de cine para adaptarse y lograr, así, la realización de sus proyectos y la posterior distribución de sus obras. En efecto, durante el período que elegimos como recorte histórico de nuestra investigación se produjo un cambio en la perspectiva y el modelo narrativo, en el esquema de representación e, incluso, en las etapas de producción y distribución que no están tan directamente vinculadas con la creación del relato.

Simultáneamente a esta transformación en los modos de producción en el campo de las expresiones artísticas un modelo de país y una clase social –la clase media–, que habían dominado el rumbo de la sociedad a lo largo de más de medio siglo, se derrumbaron. Durante el siglo veinte la Argentina fue, en efecto, uno de los países latinoamericanos con mayor inclusión social en materia de economía. Muchos autores sitúan la génesis de la clase media argentina durante los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen (1916-22 y 1928-30) y Marcelo T. de Alvear (1922-28). Sin ignorar la importancia de las reformas sociales introducidas en esos años, es también lícito pensar que el origen de un sector social intermedio, que se insertó entre los estratos altos y bajo de la población, fue producto de un proceso que se inició bastante tiempo antes.

Con las rebeliones radicales de la década de 1890 se profundizó un proceso político que se había iniciado como resultado de la incipiente industrialización del país, del crecimiento demográfico de las principales ciudades de la pampa húmeda y, sobre todo, de una masa de la población sin representación política. “El naciente proletariado industrial comenzaba por entonces a exigir mejoras y manifestaba su inquietud a través de huelgas reiteradas que sacudían la aparente paz. Eran generalmente obreros extranjeros quienes las desencadenaban” (Romero, José Luis, 2008: 118). Entre aquellos obreros había muchos que estaban políticamente comprometidos con alguna ideología revolucionaria como la anarquista y la socialista revolucionaria. Sin embargo, los levantamientos armados encabezados por el

recientemente fundado partido Radical [245] (políticamente reformista, no revolucionario) se orientaron, entre otras cosas, a la formación de una burguesía urbana fuerte. Hay que destacar que estos cambios fueron acompañados de una transformación de la base política impulsada principalmente por los inmigrantes o los argentinos de primera generación –mayoritariamente blancos, de origen europeo– (Adamovsky, 2015: 44). Estas características hicieron que, mientras en otros países latinoamericanos se debatía sobre las problemáticas en torno a las diferencias culturales con los pueblos originarios –como fue el caso de México y Perú–, en Argentina se pensara la cuestión social en términos de "problema del inmigrante" transmisor de ideas foráneas socialmente peligrosas (mientras que otras ideas foráneas fueron, como lo hemos visto, acogidas calurosamente). La inquietud en la clase dirigente dominante fue tan grande que la cuestión de los inmigrantes se introdujo en la agenda política y social y generó varias corrientes de opinión, a favor y en contra.

> En enero de 1920, Joaquín V. González pronunció un discurso en la Cámara de Senadores que provocaría polémicas. Allí llamó a sus colegas a ocuparse de la "clase media", "la clase más general de la república, la que no hace huelgas ni puede imponer su razón". En su discurso, González contrapuso a esta benéfica "clase media" una clase obrera compuesta en su mayoría por "extranjeros no deseables", que habían arribado a la Argentina con "rencores" y "teorías extremas". (*Ibid*.: 45)

En aquel momento las expresiones artísticas como la literatura y el teatro desempeñaron un papel importante en la inclusión de este tema en la agenda de la opinión pública[246]. Este proyecto de apoyarse en el desarrollo de la clase media, a nuestro entender, diferenció el tratamiento de los problemas sociales en Argentina y en otros países latinoamericanos en el período que va desde el afianzamiento de sus instituciones nacionales hasta la Gran Depresión posterior al derrumbe de la bolsa de Wall Street (1929).

---

[245] Es necesario señalar que "gracias a sus numerosas ramificaciones, la Unión Cívica se atrajo muchas simpatías y consiguió la adhesión de algunos grupos militares, con cuyo apoyo desencadenó una revolución el 26 de julio de 1890" (Luis Romero, 2008: 119). Entendemos que ese apoyo desempeñó una influencia nada despreciable en la decisión de iniciar la revuelta armada.

[246] Para un análisis más detallado léase: Villanueva, Graciela. La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1 | 2000, [En línea], Puesto en línea el 14 de enero de 2005. URL: http://alhim.revues.org/index90.html consultado el 21 de enero de 2013.

Aunque muy anterior, este proceso resultó para nosotros revelador para poder comprender el fenómeno que se produjo en la Argentina del cambio de milenio: una parte de la clase media que había comenzado a conformarse un siglo antes fue, en efecto, desclasada paulatinamente, fue perdiendo el acceso a algunos espacios sociales (no olvidemos que los desocupados no tenían entonces representación gremial ni política), hasta que repentinamente se halló compartiendo los mismos espacios de la sociedad con los estratos sociales más modestos conformados principalmente por una población más vinculada étnicamente con los pueblos originarios de América, población que se había concentrado sobre todo en la periferia de las grandes ciudades.

> La magnitud de la crisis de 2001, cuando el modelo económico de la convertibilidad finalmente estalló, fue tal que la cercanía entre los sectores medios y los más pobres y los lazos de solidaridad entre ambos se hicieron más fuertes que nunca. Aunque tímidamente, se pudo percibir, durante un breve lapso, un incipiente proceso de "desclasificación". Por supuesto, no es que las diferencias de clase hubieran desaparecido, pero sí se vieron erosionados algunos de los muros que tradicionalmente separan unas de otras. (Adamovsky, *ibid*.: 49)

Las dicotomías elaboradas durante la mayor parte de la existencia de las repúblicas latinoamericanas –si hacemos extensiva nuestra reflexión a un nivel político para tener en cuenta la ascensión de Evo Morales, un hombre de origen aymara y representante de los cultivadores de coca, a la presidencia de Bolivia– entraron en crisis, en Argentina, como producto de la combinación entre la pérdida de poder económico, cultural y político de la clase media y las conquistas que tuvieron al mismo tiempo los sectores excluidos (Es todo un símbolo que uno de los mayores campeones de polo –tal vez el deporte más elitista que existe en Argentina– haya llamado a su mejor montura "Cuartetera" (el ritmo musical cordobés que forma parte del panorama de la "movida tropical"[247]).

Las expresiones artísticas también influyeron en la ruptura de esas dicotomías; pero para que ello sucediera fue preciso que se registrase una transformación en el campo de las artes.

[247] Para más detalles, léase: "En dónde quedó ubicado Adolfo Cambiaso en la historia del polo argentino", periódico *La Nación*, 11 de diciembre de 2016. http://www.lanacion.com.ar/1965980-en-donde-quedo-ubicado-adolfo-cambiaso-en-la-historia-del-polo-argentino

En la literatura, la coyuntura económica y la falta de toma de riesgos por parte de las editoriales indujeron a que los nuevos poetas y narradores tomaran iniciativas emprendedoras en materia de edición y distribución. Surgió, de este modo, una numerosa camada de escritores vinculados a galerías como “Belleza y Felicidad” o a proyectos editoriales independientes como “Mansalva” o la editorial artesanal “Eloísa Cartonera”.

En el cine, por su parte, varios factores tuvieron un papel importante en el desarrollo de una nueva tendencia. Además de la crisis hubo una influencia muy importante de las escuelas de cine, en la formación de los nuevos directores y de las nuevas reglas que reglamentaron la práctica cinematográfica a partir de la adopción de la nueva ley de cine en 1995, sobre todo en la captación de recursos que ampliaron considerablemente la capacidad presupuestaria. Es preciso recordar por último que la apertura de las importaciones –que significó en muchos casos el golpe de gracia para la vetusta industria nacional– representó el acceso a equipos de última generación e insumos a precios abordables que significaron el abaratamiento y simplificación técnica de la etapa de rodaje y postproducción. Este progreso técnico representó un salto significativo puesto que desde los años 1960 los aspectos económicos habían sido un obstáculo importante para el desarrollo del campo cinematográfico latinoamericano; así lo manifestó Glauber Rocha en la película *Le vent d’est* (Jean-Luc Godard, 1970), en lo que significó una crítica a la visión que se tenía en Europa del cine que era producido fuera de los países industrializados:

> Aquél *[y señala en una dirección]* es el camino del cine de la aventura estética y de la indagación filosófica, mientras que éste *[y señala en otra dirección]* es el camino del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino y maravilloso, en el que las preguntas son de cuño práctico, como producción, distribución, entrenamiento de cineastas para hacer trescientos filmes por año solamente en Brasil y abastecer uno de los mayores mercados del mundo. (Citado en: Aguilar, 2015: 35)

La expresión de una “realidad social”

En este trabajo evocamos la discusión que se entabló en torno al realismo como reacción a las primeras creaciones de la NNA y del NCA. Los primeros

estudios críticos manifestaron cierta perplejidad ante lo que parecía un conjunto de obras realizadas desde una perspectiva realista. Con el correr de los años, cuando el corpus de relatos se fue ampliando, se llegó a la conclusión de que no se trataba de un retorno del realismo sino de una nueva forma de expresión que excedía en mucho dicha categoría. Finalmente hubo un amplio consenso en este punto, pero algunos pensadores trascendieron el marco de las obras al señalar una crisis en el seno de sus respectivos campos; el caso paradigmático, en este sentido, es el de la puesta en crisis del modelo de representación.

En el tercer capítulo señalamos el problema que encuentra Di Paola en el esquema de representación y el marco teórico y conceptual que éste brinda a los críticos. Este académico especializado en crítica cinematográfica nota una serie de dificultades para abordar un corpus de filmes del cine argentino de los años 2000 desde la perspectiva del concepto de representación. A partir de esta observación y de la crítica de Deleuze en torno a esta cuestión, Di Paola entiende que los cineastas del NCA se aproximan a la realidad a través de "una expresión de la experiencia" (Di Paola, 2010: 3). Nosotros, además, entendemos que se trata de la expresión de la experiencia de una realidad social, y por eso nos pareció necesario precisar también este concepto.

> Por *realidad social* debe entenderse un proyecto de descripción del medio humano en tanto que totalidad organizada, poseedora de una lógica específica, que obedece a ciertas leyes que le son propias, cualesquiera que sean los motivos y los deseos de cada individuo en particular (Boltanski, 2016: 34)

A diferencia de los estigmas que suelen ser características negativas atribuidas a todos los miembros de un medio social, la expresión de la realidad social suele ser entendida como representativa del conjunto de la sociedad. La cuestión radica en si consideramos una única realidad social o si consideramos realidades sociales múltiples en el sentido que da Schutz a los "ámbitos finitos de sentido".

> Preferiremos hablar, no de subuniversos múltiples de la realidad, sino de *ámbitos finitos de sentido*, en cada uno de los cuales podemos colocar el acento de realidad. Hablamos de ámbitos de *sentido* y no de subuniversos, porque lo que constituye la realidad es el sentido de nuestras experiencias, y no la estructura ontológica de los objetos. (Schutz, 2003: 215)

En este sentido, la operación llevada adelante por la mayoría de los escritores y cineastas que realizaron las ficciones que componen nuestro corpus radica en la expresión de las experiencias sociales de algunos grupos de la sociedad marginados y estigmatizados por los sectores hegemónicos. Dar la palabra a estos sectores tiene por objetivo interpelar al lector o espectador hasta situarlo en un universo orientado por marcos sociocognitivos diferentes de aquellos con los que habitualmente se maneja. Así, del mismo modo que un individuo habitante de un barrio residencial de clase media se verá transitando por los pasillos de una villa miseria, un heterosexual se verá sumido en las limitaciones del lenguaje para describir y narrar la existencia de un intersexual o de un transexual. "Según Lacan –sostiene Slaloj Zizek–, a veces la ficción es más real que la vida real. A veces lo que es excluido o reprimido de nuestra realidad se formula más tarde disfrazado de ficción"[248]. Ya no se trata, entonces, de fragmentos de realidad que se introducen en la ficción, sino de experiencias de la realidad que se nos presentan del mismo modo que se le presenta a nuestra familia la narración que le hacemos nosotros de nuestra jornada fuera de casa.

En el caso de los excluidos se trata de un desplazamiento del punto de vista narrativo que ya había sido experimentado y desarrollado hace poco más de cincuenta años en la corriente indigenista y neoindigenista, en la literatura –en particular la peruana, y en menor medida la boliviana y ecuatoriana–, y en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y en el "Cine de la Base" –poco tiempo después–, en el caso particular de la escena cinematográfica argentina. Las principales referencias de la mencionada operación de desplazamiento las encontramos en el escritor y antropólogo peruano José María Arguedas (en su intento de expresar la cosmovisión andina desde la narrativa literaria) y en el cineasta argentino Fernando Birri (quien hizo lo propio para expresar el modo de vida en los barrios populares desde la ficción fílmica). Se trata de una perspectiva que establece una relación de mayor empatía con los sectores marginados de la sociedad.

[248] Véase la entrevista realizada a Slavoj Zizek: "El humor del filósofo lacaniano". *Clarín*, Buenos Aires, 16 de abril de 2013. http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Slavoj-Zizek-humor-filosofo-lacaniano_0_900509954.html

Este recurso expresivo dio como resultado, en muchos casos, una serie de relatos en los que la realidad histórica constituye un referente importante, en particular como contexto de la trama ficcional. Hemos observado una relación estrecha entre la representación en la ficción de hechos de violencia institucional (en particular, policial) hacia los sectores vulnerables (los villeros y los miembros de las diversidades sexuales) y de casos de violencia de género y los hechos sucedidos en Argentina durante los primeros lustros del siglo veintiuno. En algunas de estas historias puede observarse, además, una marcada impronta autorreferencial e, incluso, autobiográfica.

Estas características producen un "efecto de realidad" que nos ha llevado a interrogarnos sobre las posibilidades testimoniales de estos relatos en el marco de una investigación en ciencias sociales, por ejemplo en disciplinas como la historia o la sociología. El debate generado por esta estética de aparente "retorno de lo real" sumado al cuestionamiento de la "pretensión de objetividad" de los documentos de las ciencias sociales nos demuestran la existencia de una porosidad entre los relatos de ficción y los discursos científicos. Dicha porosidad nos sugiere, en consecuencia, que es posible considerar ciertas producciones de la narrativa literaria y del campo de la ficción cinematográfica como testimonios de una realidad social.

Sobre los conceptos clave para este trabajo

En el momento de la formulación del marco teórico nos encontramos con una miríada de conceptos que se aproximaban de alguna forma a lo que nosotros queríamos expresar. De este modo, para referirnos a las múltiples perspectivas culturales existentes en la sociedad en las que se inscriben las obras que conforman nuestro corpus nos hallamos ante ideas como "hibridación", "transculturación", "tercer espacio", "heterogeneidad", "mestizaje". Muchos de estos conceptos tienen puntos en común, pero su aparente similitud se disipa cuando se toma en consideración la historia de cada uno de estos conceptos (un buen ejemplo: las nociones de "hibridación" y "mestizaje" que vienen de la biología, frente a la de "transculturación", noción forjada en el ámbito de la antropología).

Algunos términos no los hemos tenido en cuenta desde el inicio. Tal fue el caso de la categoría de “mestizaje”, pues pese a que “es el más poderoso y extendido recurso conceptual con el que América Latina se interpreta a sí misma” (Cornejo Polar, 1994: 368), su utilización en innumerables disciplinas es, a nuestro entender, hace que el concepto sea demasiado vago, poco preciso. Por esta razón decidimos evitarlo y recurrir a otros términos menos usados. Por otra parte, la idea de mestizaje tiene una fuerte connotación hacia la mezcla igualadora que inhibe o borra las diferencias, una idea que se opone a lo que observamos en nuestro corpus de ficciones y que, además, va en sentido contrario a la noción de sociedad plurinacional desarrollada en América Latina durante las últimas décadas.

El concepto de “hibridación”, introducido en el estudio de la cultura por Néstor García Canclini, proviene de la biología –del mismo modo que el de “mestizaje”–, pero tiene una asociación inherente que “tiene que ver con la esterilidad de los productos híbridos, objeción tantas veces repetida que hoy día García Canclini tiene una impresionante lista de productos híbridos y fecundos... De cualquier manera esa asociación no es fácil de destruir” (Cornejo Polar, 1997: 341). Por otro lado, la procedencia del concepto, forjado en el marco de una ciencia cuya influencia ha sido en muchos momentos extremadamente perjudicial para las humanidades, nos despertó desconfianza, por lo que preferimos ensayar con otros términos que no hubiesen sido utilizados por las ciencias duras y que fueran lo más precisos posible.

En este último sentido, nos parecieron más útiles las categorías de “transculturación” y de “compleja heterogeneidad”; la primera proviene de las ciencias sociales –de la antropología– y fue introducida en la crítica literaria para intentar explicar la complejidad de las literaturas producidas en sociedades atravesadas por más de una perspectiva cultural como sucede, por ejemplo, en los países andinos; la segunda fue acuñada en el mismo campo de los estudios literarios para explicar el mismo fenómeno al que apunta la categoría “transculturación” por lo que creemos que las dos nociones pueden ser complementarias –aunque Cornejo Polar haya manifestado que la explicación transcultural encierra los mismos riesgos que algunos críticos vislumbraron en la hibridez, es decir la negación de la conflictividad–. Desde nuestro punto de vista este

riesgo no es tal y si existiese no nos parece tan importante como el que encierra el concepto de “hibridación”.

García Canclini concibe la noción de “hibridación cultural” en el ámbito académico mexicano, por lo que no podemos evitar emparentarla con la idea de mestizaje, tan importante en México. En efecto, en ese país el mestizaje es considerado un proceso clave en el desarrollo del ser nacional mexicano:

> El tema de las historias de Justo Sierra era el crecimiento de la nación mexicana como “personalidad autónoma”, uno de cuyos elementos era la mezcla racial. Afirmó que los mexicanos eran vástagos de dos razas, nacidos de la conquista, frutos de España y de la tierra de los aborígenes. “Este hecho domina toda nuestra historia; a él debemos nuestra alma”. (Hale, 1991: 32)

Así lo entendió también José de Vasconcelos quien en ese sentido fue fuertemente influido por las ideas de Justo Sierra: “Vasconcelos unía el mexicanismo de Sierra, el mestizaje como base de la nacionalidad, con el americanismo cosmopolita de Rodó y García Calderón” (Hale, *ibid.*: 47). Este escritor y político mexicano desarrolló esta idea de forma más compleja y la elevó a lo más alto de la esfera política y social de su país desde el rectorado de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México)[249], entre 1920 y 1921, y cuando estuvo al frente de la secretaría de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón, entre 1921 y 1924. Entendemos, entonces, que el concepto de “hibridación cultural” elaborado por García Canclini está fuertemente vinculado al de mestizaje, es decir, a la anulación de las diferencias en pos de un equilibrio cultural y social.

En el caso de los conceptos de “transculturación” y “compleja heterogeneidad” –en particular en el contexto del Perú– el objetivo es distinto, ya que no se busca la anulación de las diferencias, sino que, por el contrario se fomentan la coexistencia y la visibilización de los conflictos –entendiendo a estos últimos como un aporte fundamental al diálogo cultural–.

En el Perú contemporáneo al México de Vasconcelos también había una corriente política arielista, americanista, que era, podemos decir, favorable al

[249] La UNAM fue fundada en 1910 pero la propuesta de su creación fue impulsada por Justo Sierra en 1881 (Hale, *op. cit.*: 15).

mestizaje. Nos referimos a lo que proponía Víctor Raúl Haya de la Torre y el partido por él fundado: el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana). Sin embargo, a nivel cultural, el indio representaba en la sociedad peruana moderna una alteridad de una intensidad mayor a la de los pueblos originarios en el México de la misma época. Esta presencia de la otredad incitó a algunos pensadores, sobre todo aquellos que estaban en contacto con las dos formas de entender el mundo, a problematizar su componente cultural y a buscar la forma de incluir todas las cosmovisiones en el universo del pensamiento de su sociedad. Entre los pensadores más destacados encontramos a José Carlos Mariátegui, a César Vallejo y a José María Arguedas; todos desde las letras pero cada uno con un aporte singular (político partidario, poético, antropológico o narrativo). En todos estos casos se advirtie la necesidad de una convivencia de las distintas cosmovisiones en un diálogo en el que necesariamente se reflejen los conflictos. Se trata de una noción de sociedad en la que lo que domina es la aceptación del conflicto, no la superación de las diferencias a través de la anulación de una de las perspectivas culturales en puja.

La necesidad de aceptación de la conflictividad es clave, a nuestro entender, para entender la transformación que experimentó la sociedad argentina de principios de los años 2000 y la experimentación a nivel de la expresión y las temáticas desarrolladas en las producciones literarias y cinematográficas de ese período. Por esta razón, las categorías de “transculturación” y de “compleja heterogeneidad” son las que creímos más adecuadas para nuestra línea de reflexión.

¿Crisis en el paradigma occidental?

Para intentar comprender la cuestión de los excluidos nos ha sido necesario echar una mirada a los fundamentos del sistema que rige el pensamiento en las sociedades occidentales desde hace cuatro siglos. Esta mirada retrospectiva nos ha permitido reflexionar sobre la incompatibilidad entre el paradigma filosófico europeo de la era moderna y la cosmovisión de ciertos pueblos originarios de América, como por ejemplo el quechua –por mencionar sólo una de las culturas más desarrolladas en la América anterior a la conquista española. Las sociedades latinoamericanas

actuales se encuentran en medio de estas dos formas de ver el mundo, una de ellas es hegemónica, poseedora de la legitimidad que le ofrece el hecho de haber sido iniciada y propagada por las naciones que expandieron sus dominios gracias a su fuerza militar y económica; la otra cosmovisión ha sido silenciada o reducida a la categoría de mito para favorecer la imposición de la primera.

La superación del problema se encuentra, a nuestro entender, en el desarrollo de una sociedad transcultural donde las diversas concepciones del mundo que la habitan puedan expresarse libremente, sin discriminaciones a priori, en el marco de un diálogo conflictivo pero no por ello destructivo. La aceptación del conflicto como elemento portador de vitalismo nos parece fundamental en contraste con la idea que ve en el conflicto una carga negativa, destructiva, que frena el desarrollo. Los que lo ven de este modo son los que entienden el desarrollo en el sentido capitalista; por el contrario, los que desatan el conflicto son siempre los marginados, los oprimidos, los que advierten las contradicciones en el desarrollo de las condiciones hegemónicas de la sociedad, contradicciones que revelan los prejuicios que atentan de alguna manera contra una parte de la sociedad o del entorno, del medioambiente. No se trata, como lo hemos señalado, de una propuesta que no tuviera antecedentes: Pedro Lemebel, bajo la influencia de Néstor Perlongher, percibió la dominación cultural en el universo LGBTI[250]. Veía que en el término *gay* se ocultaba una forma colonialista de configuración del modelo de homosexual, entendía que se trataba de "un movimiento gay del que no participamos y sin embargo nos llega su resaca contagiosa. Una causa del mundo desarrollado que ojeamos a la distancia, demasiado analfabetos para articular un discurso" (Lemebel, 2000: 115). Observaba que, desde los países del norte les llegaba no sólo una enfermedad estigmatizante sino también, desde el seno mismo de su aparente grupo de pertenencia, la marca que los situaba en la otredad:

> Doble marginación para un deseo común, como si fueran pocas las patadas del sistema, los arañazos de la burla cotidiana o la indiferencia absoluta de los partidos políticos y de las reivindicaciones del poder homosexual que vimos empequeñecido por la lejanía. […] Acaso nunca nos

[250] Esta reflexión fue expresada por Diego Torres (Universidad de la Patagonia San Juan Bosco) en su memoria, "Cartografiando deseos nómades: de Perlongher a Lemebel", para acreditar la asignatura Literatura Latinoamericana II.

dejamos precolonizar por ese discurso importado. Demasiado lineal para nuestra loca geografía. Demasiada militancia rubia y musculatura dorada que sucumbió en el crisol pavoroso del VIH". (*ibid.*: 116).

Creemos que, en el mismo sentido, las obras que conforman nuestro corpus dan cuenta del conflicto cultural existente en la sociedad argentina y de los modos en que los autores buscaron problematizar la perspectiva cultural hegemónica al desplazar hacia el centro lo que era tradicionalmente marginado.

En este sentido, nuestro corpus pone de relieve algunas insuficiencias culturales que vienen desde el centro; una de ellas es la gramática de la lengua castellana en su distinción binaria de género. Hemos señalado esta falencia en el análisis de las novelas *Dame Pelota* (Rosetti, 2009) y *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009).

En un pasaje de la novela de Rosetti la narradora refiere al personaje de Marcelo al principio con pronombres masculinos pero después, en la misma frase, lo describe con adjetivos cuya desinencia nos indica que el referente es de género femenino (*ibid.*: 35). Algo similar sucede con Susana, la hermana de Marcelo: las descripciones físicas indican que es una mujer pero el cambio de nombres –sobre todo porque conlleva cambio de género– para interpelarla (Susana, Su, Jor, Jorge) siembra también la confusión (*Ibid*.: 39-42). En este último caso no se trata ya de un problema gramatical sino de la rigidez binaria que existe entre las opciones de nombres para identificar a las personas. En castellano existen muy pocos nombres que, sin alteración en la desinencia, remitan a un referente tanto femenino como masculino; son casos raros y muchas veces restringidos a localismos como, por ejemplo, el nombre Guadalupe que en México se usa para todos los géneros.

En *La virgen cabeza* también hemos notado las incoherencias gramaticales insalvables producto de la rigidez binaria del género, pero en la novela se producen además rupturas del orden de género a través de la *performance* y de la práctica sexual de los personajes principales: Cleo es una travesti que se desenvuelve cotidianamente como mujer pero ello no le impide desempeñarse sexualmente como un hombre al punto de concebir, de este modo, un hijo con Qüity, su amiga periodista (Cabezón Cámara, *op. cit*.: 145). Ésta, por su parte, es una mujer que antes de haber conocido a Cleo tenía una libido enmarcada en la práctica

heterosexual; es Cleo quien despierta en ella el deseo lésbico pues, si bien Cleo es un varón travestido es su *performance* lo que le atrae a Qüity (*Ibid*.: 19 y 118).

Dame pelota también se hace eco de reivindicaciones feministas. En este relato observamos a dos mujeres que se destacan en un deporte colectivo cuya versión femenina es relegada por la rama masculina. En la introducción de la novela la narradora describe los avatares de la final que tiene que jugar su equipo, Independiente de Avellaneda, contra Boca Juniors. Si bien se trata de un torneo de fútbol femenino, las escenas son comunes a las que se ven en la versión masculina de ese deporte (a excepción de los problemas que la menstruación de las jugadoras de Independiente aportan a la historia). Así como esta narración carece de personajes heterosexuales, también carece de futbolistas hombres. El fútbol aparece siempre practicado por mujeres, ya sea en el partido final del campeonato como en la casa de la Catana, la mejor jugadora de la liga. Rosetti parece decirnos, con esta operación, que la sociedad patriarcal y heteronormativa puede ser superada. Toda una historia plena de sexo y fútbol puede narrarse prescindiendo de personajes heterosexuales y de futbolistas hombres.

Otra insuficiencia del discurso hegemónico es la que envía al mundo la imagen de una Argentina europea, con ciudades semejantes a las francesas o españolas y habitantes blancos. Buena parte de nuestro corpus cuestiona y va al encuentro de esta idea desarrollada y alimentada a lo largo de la historia nacional. Las películas *Villa* (Massa, 2008) y *La 21 Barracas* (Ramos, 2010), *Mía* (Van de Couter, 2010) y las novelas *El año del desierto* (Mairal, 2005) y *Azote* (Ponce, 2008). Cuzco, uno de los tres chicos protagonistas de *Villa*, recibe todo el tiempo comentarios prejuiciosos de parte de sus propios amigos en referencia a su origen peruano, un supuesto origen que él tiene que aclarar para poder acomodarse dentro del imaginario nacional: “Mi viejo es peruano; yo, soy bien argentino”, rectifica (00.04’.41”). Este ejemplo contradice al mismo tiempo la imagen del argentino blanco, descendiente de inmigrantes europeos; una imagen tan extendida que el escritor mexicano Carlos Fuentes dijo una vez: “Nosotros, los mexicanos, descendemos de los aztecas; ustedes los argentinos descienden de los barcos”[251].

[251] "Nosotros, los mexicanos, descendemos de los aztecas; ustedes los argentinos descienden de los barcos". Cita extraída de: “Me moriré escribiendo”, entrevista a Carlos Fuentes publicada en la revista Ñ, diario Clarín

En la novela de Mairal, en cuya trama el tiempo va hacia el pasado en lugar de ir hacia adelante, esta idea se derrumba: María, la argentina descendiente de europeos, no sólo se va dando cuenta de que la regresión histórica operada en la narración le muestra que es una extraña en la Argentina originaria y que tiene que partir hacia la patria que habían dejado sus abuelos sino que en ese viaje en el tiempo también se encuentra con los pueblos que originariamente habitaban la tierra que en el presente llaman Argentina. La originalidad de este relato sobre la problematización del ser nacional radica en demostrar cuán extranjeros son los que se autoproclaman verdaderamente argentinos y cuán legítimamente argentinos son los pueblos nativos (que además no son inmigrantes sino que han nacido, crecido y vivido siempre en la misma tierra), pueblos cuyo derecho a la ciudadanía plena –en el sentido cultural y social– cuestionan los que hoy detentan el poder. De esta última incoherencia da cuenta, también, una chacarera del grupo de rock "Divididos":

> Ellos vinieron, nos encubrieron;
> aquí encontraron, dioses que danzan,
> y nos dijeron, "cerrá los ojos,
> dame la tierra, tomá la biblia".
> Huelga de amores, huelga de amores,
> huelga de amores, en el paseo "Las flores".
> Patriotas importados, nativos sin oreja.
> La muerte grita ¡tierra!, el canto chacarera.
> y nos dijeron "Tiempo es dinero
> y en esta tierra sos extranjero".
> Huelga de amores, huelga de amores,
> huelga de amores, en el paseo "Las flores".
> La historia escrita por vencedores,
> no pudo hacer callar a los tambores.
> ("Huelga de amores". Divididos[252], *La era de la boludez*, 1993)

En síntesis, el presente trabajo ha tenido por objetivo dar cuenta de las transformaciones de la sociedad argentina durante los años 2000 a través de la representación que hizo de ella la nueva generación de escritores y cineastas argentinos. Hemos intentado señalar la influencia de la coyuntura socioeconómica

---

del sábado 15 de noviembre de 2003. http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/15/u-658447.htm

[252] La letra fue compuesta por: D. Arnedo, F. Gil Sola y R. Mollo.

en los cambios producidos en los campos respectivos a estas dos expresiones artísticas, tanto en los modos de producción y distribución como en la dimensión estética. La constatación de estos fenómenos a través de los relatos de ficción nos ha permitido sostener nuestra hipótesis principal: los relatos de ficción (en nuestro caso, se trata de obras literarias y cinematográficas, pero la idea puede ser extensiva a otras artes) pueden tener un valor documental o testimonial en el marco de las investigaciones en disciplinas de las ciencias sociales, como la historia o la sociología.

Bibliografía

Bibliografía general

AA.VV.. Biblioteca de libros prohibidos. Ediciones del Pasaje, Córdoba (Argentina), 2012. 60p.

ADAMOVSKY, Ezequiel (2009). Historia de la Clase Media: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003. Booket, Buenos Aires, 2015. 560 p.

_____. La clase media en la historia argentina. En: *Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario*, año: CIV / Nº 1526, septiembre de 2015, pp. 44-50.

AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo?. En: AGAMBEN, G. Desnudez (Trad. Cristina Sardoy). Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011, pp. 17–29

_____. Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo Sacer III) [trad. Antonio Gimeno Cuspinera]. Ed. Pre-textos, Valencia, 2005. 188p.

AGUILAR, Gonzalo. Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Ed. Santiago Arcos (2º edición), Buenos Aires, 2010. 272 p.

_____. Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2015. 357 p.

ALABARCES, Pablo. Transculturas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales en latinoamericanas. En: *Culturas y representaciones sociales*, vol. 7, Nº 13. 2012, pp. 7–39

_____. Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2011. 336 p.

ALABARCES Pablo, GARRIGA ZUCAL José y MOREIRA María Verónica. El "aguante" y las hinchadas argentinas: una relación violenta. En: *Horizontes Antropológicos*, año 14, Nº 30, Porto Alegre, jul./dic. 2008, pp. 113-136.

ALABARCES, Pablo y SILBA, Malvina. "Las manos de todos los negros, arriba": Género, etnia y clase en la cumbia argentina. En: *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 8, Nº 16, 2014. pp. 52–74

ALARCÓN, Cristián. Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: vidas de pibes chorros. Ed. Norma, Buenos Aires, 2008. 173 p.

ALBERDI, Juan Bautista. Obras completas – Tomo VII. Imprenta de la "Tribuna Nacional", Buenos Aires, 1887. 399 p.

ALEXANDER, Jeffrey. Sociología cultural: Formas de clasificación en las sociedades complejas (trad. Celso Sánchez Capdequí). Eds. Anthropos y FLACSO, Barcelona, 2000. 271p.

ALTAMIRANO, Carlos. El orientalismo y la idea de despotismo en el *Facundo*. En: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina / Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 83–102.

AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG-PIERROT, Anne (2001). Estereotipos y clichés (trad. Lelia Gándara). Ed. Eudeba, Buenos Aires, 2010. 133 p.

ARNES, Laura. La lesbiana y la tradición literaria argentina: Monte de Venus como texto inaugural. En: *Lectora* Nº 17, 2011, pp. 41–52.

AUERBACH, Erich. Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental (trad. J. Villanueva y E. Imaz). Ed. Fondo de cultura económica, México, 1996 (1º edición en español: 1950). 527 p.

AUYERO, Javier. Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática. En: *Nueva Sociedad*, Nº 179. Mayo/junio de 2002, pp. 144-162.

BADINTER, Elisabeth. XY. De l'identité masculine. Editions Odile Jacob, Paris, 1992. 319p.

BAEZA, Brígida. "Trabajadores migrantes bolivianos y paraguayos en la construcción: Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina". En: *Trayectorias*, vol. 15, Nº 37, julio-diciembre de 2013, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, pp. 31–52.

BAJTIN Mijail (MEDVEDEV, Pavel N.). El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica (trad. Tatiana Bubnova). Ed. Alianza, Madrid, 1994 (1º ed. en ruso en 1928). 265 p.

BALDERSTON, Daniel. Los caminos del afecto. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2015.

_____. "Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin American Literature, 1895-1938". In: *A Contra corriente*, vol. 6, Nº 2, winter 2009, 104-121. https://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_09/Balderston.pdf

BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: *Communications*, vol. 11, Nº 1, 1968, pp. 84-89. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

_____. La chambre claire. Note sur la photographie. Éditions Gallimard - Le Seuil, Paris, 1980. 193p.

BEAUVOIR, Simone de. Le deuxième sexe – Tome 1. Editions Gallimard, Paris, 1949.

BECERRA, Martín; HERNANDEZ, Pablo y POSTOLSKI, Glenn. La concentración de las industrias culturales. En: SCHARGORODSKY, H. (Comp.). Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina. Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2003, pp. 55–84.

BECKER, Howard Saul. Para hablar de la sociedad: la sociología no basta (trad. Hugo Salas). Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2015. 336p.

_____. Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales (trad. Teresa Beatriz Arijón). Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010 (1º ed. en inglés en 1998). 293 p.

_____. Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico (trad. Joaquín Ibarburu). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal (Buenos Aires), 2008 (1º ed. en inglés en 1982). 440p.

BENDEZÚ, Edmundo. José María Arguedas y el indigenismo. En: *Lexis*, Vol. XVII. Nº 2, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 275-284.

BENENCIA, Roberto. Migrantes bolivianos en la periferia de ciudades argentinas: procesos y mecanismos tendientes a la conformación de territorios productivos y mercados de trabajo. En: Novick, Susana (comp.) Las migraciones en América Latina, 1º ed. Catálogos, Buenos Aires, 2008, pp. 13–30.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos interrumpidos I (trad. Jesús Aguirre), ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 15-57.

BERGER, John. Mirar (trad. Pilar Vázquez Álvarez). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005. 248p.

_____. Modos de ver (trad. Justo G. Beramendi). Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000. 177p.

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas (1968). La construcción social de la realidad (trad. Silvia Zuleta). Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003. 233p.

BHABHA, Homi K. El lugar de la cultura (Trad. César Aira). Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2002. 308p.

BILBIJA, Ksenija y CELIS CARBAJAL, Paloma. Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Parallel press, University of Wisconsin–Madison libraries, Wisconsin, 2009. 222p.

BILBIJA, Ksenija. Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. En: *Nueva Sociedad*, Nº 230, noviembre–diciembre de 2010, pp. 95–114.

BOLTANSKI, Luc. Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones (Trad. Juan José Utrilla). Ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2016. 360 p.

BORGES, Jorge Luis. El tango: cuatro conferencias. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

_____. El tango: cuatro conferencias. Material sonoro, Buenos Aires, octubre de 1965. Fuentes: https://soundcloud.com/me-gusta-leer-argentina/sets/borges-tango o http://oyeborges.blogspot.com.ar/2016/06/documento-el-tango-4-conferencias-de.html

BOTTO, Malena. 1990–2000. La concentración y la polarización de la industria editorial argentina. En: DE DIEGO, José Luis (Dir.), Editores y políticas editoriales en la Argentina 1880–2000. Ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006, pp. 209–249.

_____. Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas. En: Actas de las 2º Jornadas de Intercambios y Reflexiones acerca de la Investigación en Bibliotecología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 27–28 de octubre de 2011.

BOURDIEU, Pierre (1984). Questions de sociologie. Les éditions de Minuit, Paris, 2002. 277p.

_____. Le champ littéraire. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46

BRIEGER, Pedro. De la década perdida a la década del mito neoliberal. En: La Globalización Económico Financiera. Su impacto en América Latina. CLACSO, Buenos Aires, 2002, pp. 341–355.

BRITO DOMÍNGUEZ, Myriam. Porque la bisexualidad no es el tercero en discordia. En: AA.VV., Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas. CONAPRED, México, 2006, pp. 125–130.

BURKE, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico (Trad. Teófilo de Lozoya). Ed. Crítica, Barcelona, 2005. 285 p.

BUTLER, Judith. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (trad. María Antonia Muñoz). Ed. Paidós, Barcelona, 2007. 316 p.

_____. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo (trad. Alcira Bixio). Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002. 352 p.

CALVELO, Laura. La emigración argentina y su tratamiento público (1960-2003). En: Actas de congreso: III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población, ALAP, Córdoba–Argentina, del 24 al 26 de septiembre de 2008.

CAPARROS LERA, José María. Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. In: *Quaderns de Cine*, Nº 1, 2007, pp. 25–35.

CARTOCCIO, Eduardo. Notas sobre el problema del realismo en la crítica del nuevo cine argentino. En: *Question*, vol. 1, Nº 12, UNLP, 2006.

_____. Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la "generación del 60". El caso de *Los inundados*. En: *Papeles del CEIC* (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), vol. 2007/2 (papel nº 31, sept. 2007), Universidad del País Vasco.

CASTAÑEDA SALAMANCA, Felipe. El indio: entre el bárbaro y el cristiano. Ensayos sobre filosofía de la Conquista en Las Casas, Sepúlveda y Acosta. Universidad de los Andes, Departamento de Filosofía en coedición con Alfaomega Colombiana, Colombia, 2002. 182 p.

CAVAROZZI, Marcelo y CASULLO, Esperanza. Los partidos políticos en América Latina hoy: ¿Consolidación o crisis? En: Cavarozzi, M y Abal Medina, J (h) (Eds), El asedio a la política. Los partidos latinoamericanos en la era neoliberal. Ed. Homo Sapiens, Rosario (Argentina), 2002, pp. 9–30

CEDEÑO, Jeffrey. Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina. En: *Nueva sociedad*, Nº 230, nov-dic 2010, pp. 72–83.

CENTRO DE ESTUDIOS PARA LA PRODUCCIÓN. La industria del libro en Argentina. En: *Síntesis de la Economía Real*, Nº 48, Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa, Buenos Aires, 2005, pp. 53–82.

CONTRERAS, Sandra. Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. En: *Orbis Tertius*, vol. 11, Nº 12, 2006. http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/3789

_____. En torno de las lecturas del presente. En: Giordano, Alberto (dir. y comp.), Cuadernos del Seminario 1. Los límites de la literatura. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario. 2010, pp. 135-153

_____. Realismos: cuestiones críticas. En: Contreras, Sandra (comp.) y Giordano, Alberto (dir.), Cuadernos del Seminario 2. Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, Rosario. 2013, pp. 5–25

CORNEJO POLAR, Antonio. Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. CELACP – Latinoamericana Editores, Lima, 2003. 241p.

_____. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. En: *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, Nº 180, Julio-Setiembre 1997, pp. 341-344

_____. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 20, Nº 40, 1994, pp. 368-371

_____. Sobre el "neoindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza. En: *Revista Iberoamericana*, Nº 127, 1984, pp. 549–557. http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3951/4119

COZARINSKY, Edgardo. Palacios plebeyos. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2006. 128p.

CROCI, Paula. Estudio crítico sobre El abrazo partido: entrevista a Daniel Burman. Ed. Picnic, Buenos Aires, 2010. 104p.

DALMARONI, Miguel. El imperativo realista y sus destiempos. En: *Anclajes*, VI, 6, Parte II, diciembre 2002, pp. 441–468

DELEUZE, Gilles (1968). Différence et répétition. Presses Universitaires de France, Paris, 1993. 409p.

_____. Critique et clinique. Les Éditions de Minuit, Paris, 1993. 187p.

_____. L'image-temps. Cinéma 2. Les Editions de Minuit, Paris, 1985. 379p.

DELGADO, Sergio. El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. En: *Boletín 12* – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad

de Humanidades y Artes – UNR, Rosario, diciembre de 2005. http://www.celarg.org/int/arch_publi/delgado_b_12.pdf

DEL PRATO, Julieta. ¿Cómo construye representaciones la prensa digital? El caso de las mujeres migrantes en Comodoro Rivadavia". En: *Textos y Contextos desde el sur*, N° 2, Vol I (2), UNPSJB, Chubut, julio 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Les Éditions de Minuit, Paris, 2003. 235p.

_____. Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1 (trad. Inés Bértolo). A. Macharlo Libros, Madrid, 2008. 323p.

DIEGO, José Luis de (dir.). Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000. Ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006. 267p.

DIEGO, José Luis de. Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina. En: *Iberoamericana: América Latina, España y Portugal*, vol. 10, Nº 40, 2010, pp. 47-62.

DI PAOLA, Esteban. Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. En: *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 1, 2010. http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9

_____. Estéticas del desplazamiento y el exceso: figuras del sentido y el acontecimiento en el Nuevo Cine Argentino. En: *Question*, vol. 1, Nº 27, Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM)-UNLP, 2010.

DI VIRGILIO, María Mercedes y PERELMAN, Mariano Daniel. Ciudades latinoamericanas. La producción social de las desigualdades urbanas. En: Soldano, Daniela... [et.al.] (coordinado por Di Virgilio, María Mercedes y Perelman, Mariano Daniel). Ciudades latinoamericanas: desigualdad, segregación y tolerancia. CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 9–23

DOMÍNGUEZ, Jorge. La brecha en el desarrollo de Estados Unidos y América Latina desde la segunda mitad del siglo XX. En: Fukuyama, Francis (comp.), La brecha entre América Latina y Estados Unidos. Determinantes políticos e institucionales del desarrollo económico. Ed. Fondo de cultura económica – Fundación grupo Mayan, Buenos Aires, 2006, pp. 101–125.

DRUCAROFF, Elsa. Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Emecé, Buenos Aires, 2011, 530 p.

ENGELS, Friedrich. Dialéctica de la naturaleza (trad. Wenceslao Roces). Ed. Grijalbo, México, 1961. 348 p.

ESCARI, Raúl. Actos en palabras. Mansalva, Buenos Aires, 2007. 125p.

ESTERMANN, Josef. La Teología andina como realidad y proyecto: una deconstrucción intercultural. En: Josef Estermann (coord.). Teología andina: el tejido diverso de la fe indígena - Tomo I. ISEAT (Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología)/Plural, La Paz, 2006, pp. 137-162.

FERNÁNDEZ DOMINGO, Enrique. Fondations, littérature et culture nationale en Amérique latine au XIXe siècle: le cas du Chili et de l'Argentine. In : Xavier Tabet et Enrique Fernández Domingo (éd.), Littérature, nation et identité en Europe et en Amérique (XIXème/XXème siècles), L'Harmattan, Paris, 2013, pp. 159-184.

_____. "La difícil adecuación entre el concepto político de ciudadano y la sociedad poscolonial chilena y rioplatense (1808-1818)". En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Nº 24, 2012. http://alhim.revues.org/4322

FERRO, Marc. Perspectivas en torno a las relaciones Historia–Cine. En: *Film–Historia*, Vol. I, Nº1. 1991, pp. 3–12

_____. Le film, une contre–analyse de la société ? In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28e année, Nº 1. 1973, pp. 109–124.

_____. Société du XXe siècle et histoire cinématographique. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23e année, Nº 3. 1968, pp. 581–585.

FOUCAULT, Michel. Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Ed. Gallimard, Paris, 1966. 400p.

_____. Histoire de la sexualité : 1, La volonté de savoir. Ed. Gallimard, Paris, 1976. 211p.

_____. Herculine Barbin, llamada Alexine B. (trad. Antonio Serrano). TALASA Ediciones, Madrid, 2007. 181p.

FREUD, Sigmund (1921). Psicología de las masas y análisis del yo (texto VIII: "Enamoramiento e hipnosis"). En: Obras completas XVIII (trad. José Luis Etcheverry), Amorrortu editores, Buenos Aires, 1995, pp. 105–110.

GADAMER, Hans Georg. Mito y razón (Trad. José Francisco Zúñiga García). Ed. Paidós, Barcelona, 1997. 133p.

GALEANO, Eduardo. Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina. En: *El viejo topo*, Nº 45, junio de 1980, pp. 10–16.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ed. Grijalbo, México, 1989. 363p.

GARCÍA, Paola y PETRICH, Perla. La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino. En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 06 septembre 2012, consulté le 23 octobre 2014. URL : http://alhim.revues.org/4267

GENET, Jean. Miracle de la rose. Ed. Marc Barbezat – l'Arbalète, 1946. 306 p.

_____. Notre-Dame-des-Fleurs. Ed. Marc Barbezat – l'Arbalète, 1948. 377 p.

GENETTE, Gérard. Palimpsestes: la littérature au second degré. Éditions du Seuil, Paris, 1982.

GETINO, Octavio. Informe central. En: Getino, Octavio (coord.) [et. al.], Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2012, pp. 13–51.

_____. Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo. Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 2010. 223 p.

_____. Cine argentino: entre lo posible y lo deseable. Ediciones CICCUS / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires, 2005. 194p.

GOFFMAN, Ervin (1970). Estigma. La identidad deteriorada (trad. Leonor Guinsberg). Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006. 176 p.

GOLDMANN, Lucien. La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método. En: Goldmann, Lucien (et. al.). Sociología de la creación literaria (trad. Hugo Acevedo). Ed. Nueva visión (1º ed. [en francés], Unesco, 1968), Buenos Aires, 1971. pp. 10–43.

GRAMUGLIO, María Teresa. El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. En: Gramuglio, Ma. Teresa (dir.), El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina, Jitrik, Noé (dir.), vol. 6. Ed. Emecé, Buenos Aires. 2002, pp. 15–38.

GRIMSON, Alejandro. Doce equívocos sobre las migraciones. En: *Nueva Sociedad*, Nº 233, Buenos Aires, mayo-junio de 2011, pp. 34–43. http://nuso.org/articulo/doce-equivocos-sobre-las-migraciones/

_____. "Introducción". En: Grimson, Alejandro (comp.), Cultura y neoliberalismo. Clacso, Buenos Aires. 2007, pp. 11–15.

HALE, Charles. Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930. En: Leslie Bethell (ed.). Historia de América Latina (trad. Jordi Beltrán), vol. 8. Ed. Crítica, Barcelona, 1991, pp. 1-64

JABLONKA, Ivan. La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales (trad. Horacio Pons). Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2016. 348 p.

JAKOBSON, Roman. El realismo artístico. En: VV.AA. (PIGLIA, Ricardo [dir.]). Polémica sobre el realismo: George Lukacs y otros. EBA & Ediciones Buenos Aires S.A., Barcelona & Buenos Aires, 1982. pp. 157–176.

JAMESON, Fredric. The politics of utopia. En: *New Left Review,* Nº 25, January-February, 2004, pp. 37-54. http://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia

JAURETCHE, Arturo. El medio pelo en la sociedad argentina (apuntes para una sociología nacional). Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 1967. 264 p.

KESSLER, Gabriel y DI VIRGILIO, María Mercedes. La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. En : *Revista de la CEPAL 95*. 2008, pp. 31–50. <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/9/33749/RVE95KesslerDiVirgilio.pdf>

KOHAN, Martín. Significación actual del realismo críptico. En: *Boletín 12* – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes – UNR, Rosario, diciembre de 2005. http://www.celarg.org/int/arch_publi/kohan__b_12.pdf

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. Foreword: T Times. In: Tendencies. Routledge, London, 1994. Pp. vii–xi

_____. Epistemología del armario (trad. Teresa Bladé Costa). Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998. 328 p.

_____. How to Bring Your Kids up Gay. In: *Social Text*, Nº 29, Duke University Press, 1991, pp. 18-27

KUSCH, Rodolfo (1953). La seducción de la barbarie. En: Obras completas – tomo I. Ed. Fundación A. Ross, Rosario, 2007, pp. 1–131

_____ (1973). Una lógica de la negación para comprender a América. En: Obras completas – tomo II. Ed. Fundación A. Ross, Rosario, 2000, pp. 549–565.

_____ (1954). Inteligencia y barbarie. En: Obras completas – tomo IV. Ed. Fundación A. Ross, Rosario, 2003, pp. 227–242.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergencia. Adriana Hidaldo editora, Buenos Aires, 2006. 296p.

LEE MENESES, Erik Omar. La discriminación en las identidades disidentes vista a la luz de la teoría de los sistemas. En: AA.VV., Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas. CONAPRED, México, 2006, pp. 219–226.

LEMEBEL, Pedro (1996). Loco afán. Crónicas de sidario. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000. 169 p.

LLARENA, Alicia. Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica. Universidad Autónoma de Sinaloa Editorial, Culiacán Rosales, Sinaloa (México), 2007. 226p.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. En: *Ciberletras*, revista de crítica literaria y de cultura, Nº 17, julio de 2007. http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

_____. Aquí América latina: Una especulación. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2010. 224 p.

LUKACS, Georg. Problemas del realismo (trad. Carlos Gerhard). Ed. Fondo de cultura económica, México, 1966 (1º ed. en alemán de 1955). 451 p.

_____. Significación actual del realismo crítico (trad. María Teresa Toral). Ed. Era, México, 1984 (1º ed. 1963). 177 p.

MANGUEL, Alberto. Chez Borges. Ed. Actes Sud, Leméac, 2004. 112p.

MANZI Joaquín. Paris–Buenos Aires, allers–retours. A propos du dernier cinéma argentin. In: *Caravelle*, Nº 83, Toulouse, 2004, pp. 123–136.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007. 348p.

MARTÍN, Eloísa. La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. En: *Trans: revista transcultural de música*, Nº12, 2008, pp. 1–20. http://www.sibetrans.com/trans/a90/la–cumbia–villera–y–el–fin–de–la–cultura–del–trabajo–en–la–argentina–de–los–90

MARTOS, Marco y VILLANUEVA, Elsa. Introducción a Trilce. En: Vallejo, César. Trilce. PEISA, Lima, 1987, pp. 7–29

MEDINA LÓPEZ, Javier. Lenguas en contacto. Arco libros, Madrid, 2002. 78p.

MELIAN, Brenda y OLIVARES, Cecilia. "Aportes teóricos y metodológicos del análisis del discurso para el estudio de las representaciones sociales de la prensa digital". Actas del congreso PreALAS, Patagonia, El Calafate, 7-9 de mayo de 2014.

MELO, Adrián. Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria. Ediciones LEA, Buenos Aires, 2011. 384p.

MEYEROWITZ, Joanne. A History of "Gender". In: *The American Historical Review*, vol. 113, nº 5 (Diciembre 2008), pp. 1346–1356

MILLET, Damien y TOUSSAINT, Eric. Deuda externa, Banco Mundial y FMI. 50 preguntas / 50 respuestas (Trad. Raúl Quiroz). Ed. Abya Yala – ILDIS-FES, Quito, 2005.

MONEY, John. Gender: History, Theory and Usage of the Term in Sexology and Its Relationship to Nature/Nurture. In: *Journal of Sex & Marital Therapy*, vol. 11, Nº 2, summer 1985, pp. 71-79.

MORALES, Gracia. José María Arguedas: una voz imprescindible en la literatura peruana. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 730, Abr. 2011, Madrid, pp. 51-61. http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-maria-arguedas-una-voz-imprescindible-en-la-literatura-peruana/

MORAÑA, Mabel. El Boom del subalterno. En: Castro Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (Eds.). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Miguel Ángel Porrúa, México, 1998. Pp. 175–184.

MOREIRAS, Alberto. Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina. Lom Ediciones - Universidad Arcis, Santiago de Chile, 1999.

MOTT, Luiz. Homofobia en América Latina: etnohistoria del heterrorsexismo contra los disidentes sexuales. En: AA.VV., Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas. CONAPRED, México, 2006, pp. 37–44.

OGIEN Ruwen. Pensar la pornografía (trad. Manel Martí Viudes). Ed. Paidós, Barcelona. 2005, 207p.

Organización Internacional para las Migraciones (O.I.M.). Perfil migratorio de Argentina. Ed. Organización Internacional para las Migraciones. Buenos Aires, noviembre de 2008.

OLEZA, Joan. La génesis del realismo y la novela de tesis. En: Romero Tobar, L. (ed.); García de la Concha, V. (dir.). Historia de la literatura española. El siglo XIX – vol. II. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1998. Pp. 410–435.

OSZLAK, Oscar. Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano. Estudios Cedes – Editorial Hvmanitas, Buenos Aires. 1991, 303p.

PALMEIRO, Cecilia. Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher. Ed. Título, Buenos Aires. 2010, 358p.

PERELMAN, Pablo y SEIVACH, Paulina. La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal. CEDEM (Centro de Estudios para el Desarrollo Metropolitano) – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.

PERLONGHER, Néstor. Prosa Plebeya: ensayos, 1980–1992. Ed. Colihue, Buenos Aires, 1997. 254p.

PEROTTI, Antonio. La construcción social de la categoría de excluido. En: *Educación Social*, Nº 11, 1999, pp. 26–31

PETRICH, Perla. Las migraciones argentinas: memoria y literatura. En: Orecchia Havas, Teresa y Giraldi Dei Cas, Norah (eds). Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains / Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano. Peter Lang Editions, Berna - Suiza, 2012.

PIGLIA, Ricardo. "Notas sobre Facundo". En: *Punto de Vista*, Nº 8, marzo–junio de 1980, pp. 15–18.

PITHON, Rémy. Cinéma et histoire : bilan historiographique. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N°46, avril–juin 1995, pp. 5–13.

PODESTA, José. Medio siglo de farándula: memorias de José J. Podestá. Ed. Galerna, Buenos Aires, 2003.

POSPELOV, G. N. Littérature et sociologie. In: *Rev. int. Sc. soc.*, vol. XIX, Nº4. 1967, pp. 573–589.

QUENAN, Carlos [et al.]. Los desafíos del desarrollo en América Latina. Dinámicas socioeconómicas y políticas públicas. Agence Française du Développement – Institut des Amériques, colección *A savoir*, septiembre 2011. 395p.

RAMA, Ángel (1984). Transculturación narrativa en América Latina. Ediciones El Andariego, Buenos Aires, 2008. 352p.

RAMA, Claudio. Economía de las industrias culturales en la globalización digital. Eudeba, Buenos Aires, 2003. 212p.

RATIER, Hugo (1972). Villeros y villa miseria. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985. 101p.

REID, Michael. Una región amenazada por el narcotráfico. En: García Sayan, Diego. Coca, cocaina y narcotráfico: Laberinto en los Andes. Ed. Comisión Andina de Juristas, Lima, 1989, pp. 133–169.

RICOEUR, Paul. Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En: Anne Pérotin-Dumon (dir.), Historizar el pasado vivo en América Latina. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2007, pp. 1–27. http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf

ROFFÉ, Reina (Ed. Corregidor, 1976). Monte de Venus. Astier libros, Buenos Aires, 2013, 244p.

ROITMAN, Sonia. Barrios cerrados y segregación social urbana. EN: *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VII, núm. 146 (118). Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003. http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(118).htm

ROMERO, José Luis (1956). Las ideas políticas en Argentina. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1975. 308p.

_____ (1965). Breve historia de la Argentina. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2008. 210p.

_____. Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías. En: Romero, José Luis. Situaciones e ideologías en América Latina. Editorial de la Universidad de Antioquía, Medellín, 2001, pp. 235–263

ROSENSTONE, Robert. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia (trad. Sergio Alegre). Editorial Ariel, Barcelona. 1997, 179p.

_____. Like writing history with lighting: Film historique/vérité historique. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°46, avril–juin 1995, pp. 162–175.

ROSSI, Vicente. Cosas de negros. Librería Hachette, Buenos Aires, 1958. 300 p.

RUSSO, Eduardo. Diccionario de cine. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1998. 313p.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. Ed. Ariel, Buenos Aires, 1997. 302p.

SAID, Edward. Teoría ambulante. En: Edward Said. El mundo, el texto y el crítico (Trad. Ricardo García Pérez). DeBolsillo ediciones, Barcelona, 2008, pp. 303–330.

_____. Orientalism. Penguin Books (1º ed. Routledge, 1978), London, 2003 396p.

SAINZ DE MEDRANO, Luis. César Vallejo y el indigenismo. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, Homenaje a César Vallejo, vol. 2, Nº 456-457 (jun-jul. 1988), Madrid, pp. 739-749.

SANTI, Isabel. Introduction. In: *Amérique Latine Histoire et mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1 /2000. [En línea]. Puesto en línea el 21 diciembre 2004 http://alhim.revues.org/index44.html Consultado el 17 de octubre de 2012.

SARLO, Beatriz [et al.]; ALTAMIRANO, Carlos (comp.). Términos críticos. Diccionario de sociología de la cultura. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008 (1º ed. 2002). 288p.

SARLO, Beatriz. Escritos sobre literatura argentina. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007. 488p.

_____. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. En: *Punto de vista*, Nº 86, diciembre de 2006, pp. 1–6

_____. ¿Pornografía o fashion? En: *Punto de vista*, Nº 83, diciembre de 2005, pp. 13–17

SCHMIDT, Susana. Historias de la debacle y la migración en el imaginario fílmico argentino-español. En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 06 septembre 2012, consulté le 23 octobre 2014. URL: http://alhim.revues.org/4183

SCHUTZ, Alfred. El problema de la realidad social (Trad. Néstor Míguez). Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003. 336 p.

SCORZA, Manuel. Redoble por Rancas. Ed. Planeta, Barcelona, 1970. 209p.

SEGATO, Rita Laura. Las estructuras elementales de la violencia. Prometeo/3010, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003. 264 p.

SEMAN, Pablo. Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. En: *Nueva Sociedad*, Nº 242, nov./dic. de 2012, pp. 149–161.

SILVA ECHETO, Víctor y BROWNE SARTORI, Rodrigo. "Transculturación literaria" y "elogio del mestizaje" en La ciudad letrada: los intersticios en las escrituras de José María Arguedas y de Ángel Rama. En: *Estudos Ibero–Americanos*, PUCRS, vol. 37, Nº 1, Porto Alegre, ene./jun. de 2011, p. 86–104.

SIMMEL, Georg. Sociología. Estudios sobre las formas de socialización (Trad. J. Pérez Bances). Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1927. 169 p.

SHKLOVSKI, Victor (1970). El arte como artificio. En: VV.AA. Teoría de la literatura de los formalistas rusos (trad. Ana María Nethol). Siglo XXI editores, 2004, pp. 55–70.

SORRENTINO, Pedro Ernesto. "Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley Nº 24.377/94 (Ley de cine de Argentina)". Comunicación presentada en el 3º Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Córdoba (Argentina), 10 al 12 de mayo de 2012, pp. 1–14.

SPERANZA, Graciela. Por un realismo idiota. En: *Boletín 12*, Facultad de Humanidades y Artes – UNR, Rosario, 2005.

SVAMPA, Maristella. Los que ganaron: la vida en los *countries* y barrios privados. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2008. 301 p.

_____. Hacia una gramática de las luchas en América Latina: movilización plebeya, demandas de autonomía y giro eco-territorial. En: *Revista Internacional de Filosofía Política*, Nº 35, 2010, pp. 21-46. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3315848

_____. Civilización o Barbarie. De dispositivo de legitimación a gran relato. En: Jozami, Eduardo (coord.). 200 años de historia. Tradiciones en Pugna por la construcción de una Nación. Eudeba / Centro Haroldo Conti, Buenos Aires, 2011. Pp. 115–127

_____. El dilema argentino: Civilización o barbarie. Ed. Taurus, Buenos Aires, 2006. 315p.

TABAROVSKY, Damián. Literatura de izquierda. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2011 (1º ed. 2004), 104 p.

TOURAINE, Alain. Frente a la exclusión. En: *Revista Sociológica*, año 7, Nº 18, Universidad Autónoma Metropolitana–departamento de Sociología, México, enero–abril de 1992. Original en francés: Face à l'exclusion. In: AA.VV. Citoyenneté et urbanité, editions Esprit, Paris, 1991, pp. 165–173 <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/1810.pdf>

TOUSSAINT, Eric. La bolsa o la vida. La finanza contra los pueblos (trad. Miguel Ángel Djanikian). CLACSO, Buenos Aires, 2004. 448p.

VALLINA, Carlos; GOMEZ, Lía y CAETANO, Andrés. Crítica, cine e historia. Una aproximación a *Contracampo*. En: *Boletín de Arte*, N° 15, septiembre 2015, pp. 44-50. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/19

VANOLI, Hernán. Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. En: *Nueva Sociedad*, nº230, 2010, pp. 129–151.

_____. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. En: *Apuntes de investigación del CECYP*, Nº15, 2009, pp. 161-185.

VARELA, Gustavo. Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005. 200 p.

VERÓN, Eliseo. Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1983 (a).

_____. « Il est là, je le vois, il me parle », In: *Communications*, nº 38, 1983 (b), pp. 98–120.

_____. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Ed. Gedisa, Barcelona, 1993. 235p.

VIAN, Boris. J'irai cracher sur vos tombes (publicado en 1946, bajo el seudónimo de Vernon Sullivan). Christian Bourgois éditeur, Paris, 1973. 213p.

VILA, Pablo. Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En: Jelin, Elizabeth (comp.) Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres. Rock nacional. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, pp. 83-148.

VILLANUEVA, Graciela. La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910. In: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 1 | 2000. < http://alhim.revues.org/index90.html >

VIÑAS, David. De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1971. 253p.

WHITE, Hayden. Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica (trad. María Inés LaGreca y otros). Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010. 230p.

_____. Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX (trad. Stella Mastrangelo). Fondo de cultura económica, México, 1992. 432p.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. En: El pensamiento heterosexual y otros ensayos (trad. Javier Sáez y Paco Vidarte). Ed. EGALES, Madrid, 2006 (1º ed. en inglés, 1992). Pp. 45–57

WILLIAMS, Raymond. Sociología de la cultura (trad. Graziella Baravalle). Ed. Paidós, Barcelona, 1994. 231p

WOLFE, Tom. El Nuevo Periodismo (trad. José Luis Guarner). Ed. Anagrama, Barcelona, 1998.

YUSZCZUK, Marina. "Ficciones de un presente desconcertante: Cucurto, Laguna, Bejerman". En: *Actas del II Congreso "Cuestiones Críticas"*, FH y A – UNR, Rosario, 2009, pp. 1–10.

ZANONI, Leandro. Vivir en los medios: Maradona off the record. Ed. Marea, Buenos Aires, 2006.

ZELARAYÁN, Ricardo (1986). La piel del caballo. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 1999. 126p

Referencias literarias

Sobre la crisis económica

ABBATE, Florencia (2004). El grito. Ed. Universidad Veracruzana, Veracruz, 2010, 207p.

AIRA, César (2004). Las noches de Flores. DeBolsillo, Buenos Aires, 2007, 200p.

ARGEMI, Raúl (2008). Retrato de familia con muerta. Roca editorial de libros, Barcelona, 2012, 187p.

MAIRAL, Pedro. El año del desierto. Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005, 273p.

NEUMAN, Andrés. Una vez Argentina. Anagrama, Barcelona, 2003, 255p.

PONCE, Néstor. Azote. Ed. Terracota, México, 2008. 213p

PIÑEIRO, Claudia (2005). Las viudas de los jueves. Ed. Alfaguara, Buenos Aires, 2008, 184p.

RONSINO, Hernán. La descomposición. Ed. Interzona, Buenos Aires, 2007, 132p.

Sobre los excluidos económicos

AIRA, César (2001). La villa. Emecé, Buenos Aires, 2006, 99p

CABEZÓN CAMARA, Gabriela. La virgen cabeza. Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009, 160p.

CUCURTO, Washington (2006). El curandero del amor. Aerolíneas editoriales, Lima, 2011, 185p.

MARTINI, Juan. Puerto Apache. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2002, 182p.

OLGUÍN, Sergio. Oscura monótona sangre. Ed. Tusquets, España, 2010, 192p.

PIETRAFACCIA, Julio. La noche anterior había llovido. Ed. Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología – CEPIHA, Salta, 2013, 164p.

Sobre los excluidos sexuales

AIRA, César (1992). La prueba. Ediciones Era, Buenos Aires, 2002, 71p.

BEJERMAN, Gabriela. Los dioses cazadores. En: Presente perfecto. Ed. Interzona, Buenos Aires, 2004, 191p.

COPI. La guerre des pédés. Ed. Albin Michel, Paris, 1982, 186p.

CORREAS, Carlos. El revólver. En: *El ojo mocho*, Nº 16 (1º ed. Revista *Centro*, Nº 14, 1959), "Dossier homenaje a Carlos Correas", 2001/2, Buenos Aires, pp. XXVII-XXVIII.

_____. La narración de la historia. En: *El ojo mocho*, Nº 16, "Dossier homenaje a Carlos Correas", 2001/2, Buenos Aires, pp. XXIX-XXXIII.

PÉREZ, Pablo. Un año sin amor. Diario del Sida. Perfil, Buenos Aires, 1998

_____. El mendigo chupapijas. Ed. Mansalva, Buenos Aires, 2005, 77p.

PUIG, Manuel (1976). El beso de la mujer araña. Ed. Seix Barral, Barcelona, 2003, 288p.

ROFFÉ, Reina (1976). Monte de Venus. Astier libros, Buenos Aires, 2013, 244p.

ROSETTI, Dalia. Me gustaría que gustes de mí. Mansalva, Buenos Aires, 2005, 172p.

_____. Dame pelota: una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Ed. Mansalva, Buenos Aires, 2009, 158p.

SACCOMANNO, Guillermo. La lengua del malón. Ed. Planeta, Buenos Aires, 2003. 133p.

Referencias cinematográficas

Sobre la crisis económica

Bolivia. Israel Adrián Caetano. Con Freddy Flores, Rosa Sánchez, Oscar Bertea, Enrique Liporace, Marcelo Videla. Argentina, 2002, 75 min.

Buena Vida (Delivery). Leonardo Di Cesare. Con Ignacio Toselli, Moro Anghileri, Oscar Núñez. Argentina, Francia y Holanda, 2004. Comedia dramática, 93 min.

El abrazo partido. Daniel Burman. Con Daniel Hendler, Adriana Aizemberg y Jorge D'Elia. Argentina, 2004. Drama, 100 min.

El bonaerense. Pablo Trapero. Con Jorge Román, Dario Levy, Mimi Arduh. Argentina y Chile, 2002. Drama, 105 min.

Francia. Israel Adrián Caetano. Con Natalia Oreiro, Milagros Caetano, Lautaro Delgado. Argentina, 2010. 80 min.

La sangre brota. Pablo Fendrik. Con Arturo Goetz, Nahuel Pérez Biscayart, Guillermo Arengo. Alemania, Argentina y Francia, 2009. Drama, 100 min.

Las viudas de los jueves. Marcelo Piñeyro. Con Ernesto Alterio, Juan Pablo Botto, Gloria Carra, Ana Celentano, Pablo Echarri, Leonardo Sbaraglia, Gabriela Toscano y Juana Viale. Argentina y España, 2009. Drama, 122 min.

Medianeras. Gustavo Taretto. Con Javier Drolas, Pilar López de Ayala e Inés Efron. Argentina, Alemania y España, 2010. Comedia romántica, 95 min.

Memoria del saqueo. Fernando Solanas. Argentina y Francia, 2003. Documental, 120 min.

Un día de suerte. Sandra Gugliotta. Con Valentina Bassi, Fernán Mirás, Darío Vittori, Damián De Santo, Lola Berthet. Argentina, 2002. Comedia dramática, 94 min.

Sobre los excluidos económicos

Estrellas. Federico León y Marcos Martínez. Con Julio Arrieta. Argentina, 2007. Documental, 64 min.

La 21 Barracas. Víctor Ramos. Con Susana Yanacón, Luis Duarte, Cristian Rey, Gisela Ledesma, Miguel Zárate y Julio Zarza. Argentina, 2010. Drama, 72 min.

La libertad. Lisandro Alonso. Con Misael Saavedra, Humberto Estrada, Rafael Estrada, Omar Difino, Javier Didino. Argentina, 2001. Drama, 78 min.

Los muertos. Lisandro Alonso. Con Argentino Vargas. Argentina, 2004. Drama, 78 min.

Villa. Ezio Massa. Con Julio Zarza, Fernando Roa, Jonathan Rodríguez. Argentina, 2008. Drama, 88 min.

Sobre los excluidos sexuales

Adiós Roberto. Enrique Dawi. Con Carlos Calvo y Victor Laplace. Argentina, 1985. Drama, 90 min.

El niño pez. Lucía Puenzo. Con Inés Efrón, Mariela Vitale (Emme). Argentina, España, Francia e Italia, 2009. Drama, 96 min.
La León. *Santiago Otheguy*. Con Jorge Román, Daniel Valenzuela. Argentina, 2007. Drama, 85 min.

Mía. Javier Van de Couter. Con Camila Sosa Villada, Rodrigo de la Serna y Maite Lanata. Argentina y España, 2010. Drama, 105 min.

Otra historia de amor. Américo Ortiz de Zárate. Con Arturo Bonín y Mario Pasik, Argentina, 1986. Drama, 89 min.

Plan B. Marco Berger. Con Manuel Vignau y Lucas Ferraro. Argentina, 2009. Comedia, 103 min.

Ronda nocturna. Edgardo Cozarinsky. Con Gonzalo Heredia, Rafael Ferro, Moro Anghileri. Argentina, 2005. Drama, 82 min.

Tan de repente. Diego Lerman. Con Carla Crespo, Verónica Hassan, Tatiana Saphir. Argentina, 2002. Drama, 90 min.

Un año sin amor. Anahí Berneri. Con Juan Minujín. Argentina, 2005. Drama, 102 min.

Vagón Fumador. Verónica Chen. Con Cecilia Bengolea, Leonardo Brzezicki. Argentina, 2001. Drama, 127 min.

Vil Romance. José Campusano. Con Nahuel Zapata, Oscar Génova. Argentina, 2009. Drama, 110 min.

XXY. Lucía Puenzo. Con Inés Efron, Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Martín Piroyansky, Germán Palacios y Carolina Peleritti. Argentina, 2007. Drama, 86 min.

Referencias de los epígrafes

Arguedas, José María. “La muerte de los Arango”. En: *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada, 1977.

Arias, Hernán. “Diez minutos”. En: *La joven guardia: nueva narrativa argentina*. Barcelona [u.a.]: Verticales de Bolsillo, 2009.

Ávalos Blacha, Leandro. *Medianera*. Villa María (Córdoba): Eduvim, 2011.

Barone, Orlando. *Diálogos: Borges–Sabato*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

Barrientos, Maximiliano. “Fuego”. En: *Una casa en llamas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015.

Benedetto, Antonio di. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000

Bensimon, Carol[253]. *Pó de parede*. Porto Alegre, RS: Não Editora, 2010.

Bergara, Hernán. *Papeles*. Trelew: Jornada ediciones, 2011

Birmajer, Marcelo. *Tres hombres elegantes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.

Borges, Jorge Luis. *El tango, cuatro conferencias* (tercera conferencia: 42’15”). Material sonoro, MeGustaLeer Argentina. https://soundcloud.com/me-gusta-leer-argentina/conferencia-3-el-tango-cuatro-conferencia-jorge-luis-borges

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. España: Sigueleyendo, 2013

Copi. *La guerre des pédés: roman*. Paris: Albin Michel, 1982.

Cozarinsky, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Cozarinsky, Edgardo. *Maniobras nocturnas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

Cucurto, Washington. *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

Forcinito, Pablo. *Paraná*. Bernal (Buenos Aires): Metalúcida, 2015.

Gamerro, Carlos. *El sueño del señor juez*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

García Robayo, Margarita. *Todo lo que no aprendí*. Buenos Aires: Planeta, 2013.

Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. Barcelona: Ediciones B, 2004.

Incardona, Juan Diego. *Villa Celina*. Buenos Aires: Verticales de Bolsillo, 2010.

[253] Véase la edición en castellano: Bensimon, Carol. Polvo de Pared (trad. Martín Caamaño). Buenos Aires: Dakota Building Editora, 2015

Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

López, Alejandro. *La asesina de Lady Di*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

Maia, Ana Paula[254]. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Palacio, Pablo. "Un hombre muerto a puntapiés". En: *Obras completas*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2006.

Pérez, Pablo. *Un año sin amor: diario del SIDA*. Buenos Aires: Perfil libros, 2008.

Ponce, Néstor. *Una vaca ya pronto serás*. La Habana: Arte y Literatura, 2009.

Ratier, Hugo E. *Villeros y villas miseria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

Roffé, Reina. *Monte de Venus*, Buenos Aires: Astier libros, 2013.

Ronsino, Hernán. *Lumbre*. Buenos Aires: Interzona, 2013.

Saccomanno, Guillermo. *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta, 2003.

Saer, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Williams, Ariel. *Daier Chango.* Trelew: Jornada ediciones, 2010.

[254] Véase la edición en castellano: Maia, Ana Paula. *De ganados y de hombres* (trad. Cristian De Nápoli). Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2015.

Notas de prensa por autor

Batlle, Diego. "Secretos íntimos". *Otroscines*, Buenos Aires, 14 de junio de 2007. http://www.otroscines.com/nota?idnota=306

Bernades, Horacio. "El saludable arte de plantear preguntas". *Página 12*, Buenos Aires, 14 de junio de 2007. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6638-2007-06-14.html

Brodersen, Diego. "Todo lo que necesitas es amor". Revista *El Amante* – cine, año 16, Nº 186, noviembre de 2007

Bravo Varela, Hernán. "Cartones de Abelardo y Eloísa". Nota publicada en el sitio web *Letraslibres*, el 8 de septiembre de 2009. http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/cartones-de-abelardo-y-eloisa

Cabrera Junco, Jaime. "La migración enriquece a las ciudades" (entrevista a Washington Cucurto). Revista digital *Perú21*, 27 de abril de 2011. http://peru21.pe/noticia/748913/migracion-enriquece-ciudades

Erlij, Evelyn. "Marc Ferro: 'El cine es una contrahistoria de la historia oficial'". *El Mercurio*, Santiago (Chile), 20 de diciembre de 2009.

García, Marisol. "Prosa y bailanta". *La Nación*, Santiago (Chile), abril de 2007. Reproducida en el blog personal de la autora. https://solgarcia.wordpress.com/2007/05/02/prosa-y-bailanta/

Jaramillo, Alfredo. "Descontrol y política". Suplemento *Radar*, de *Página 12*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 2009. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3656-2009-12-29.html

Lennard, Patricio. "Cuando la tierra tiembla". *Página 12*, Buenos Aires, 14 de octubre de 2007. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2757-2007-10-14.html

Minghetti, Claudio. "Amor y violencia en Barracas". *La Nación*, Buenos Aires, 19 de agosto de 2010. http://www.lanacion.com.ar/1295880-amor-y-violencia-en-barracas

_____. "Pornografía pretenciosa y aburrida". *La Nación*, Buenos Aires, 1º de noviembre de 2007. http://www.lanacion.com.ar/958185-pornografia-pretenciosa-y-aburrida

Moreno Matos, Jorge. "Cuando Hollywood cambia la historia". *El Comercio*, Lima (Perú), 5 de febrero de 2012.

Pavón, Héctor. "El humor del filósofo lacaniano" (entrevista a Slavoj Zizek). *Clarín* , Buenos Aires, 16 de abril de 2013. http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Slavoj-Zizek-humor-filosofo-lacaniano_0_900509954.html

Piglia, Ricardo. "La autodestrucción de una escritura". *Crisis*, Buenos Aires, julio de 1974.

Plimton, George. "Los secretos de un escritor" (entrevista a Hemingway). *Clarín*, Buenos Aires, 18 de julio de 1999. http://old.clarin.com/suplementos/cultura/1999/07/18/e-01001d.htm

Quintanilla Coro, Víctor Hugo. "El 'humanismo' comunitario: devenir Runa, devenir Jaqi". *Alainet*, Potosí, 20 de agosto de 2012. http://www.alainet.org/es/active/57318

Rosso, Alfredo. "La Cofradía de la Flor Solar, por el Mono Cohen". Suplemento *No – Página 12*, Buenos Aires, junio de 1996. Nota digitalizada en el blog *Mundorosso*: http://mundorosso.blogspot.fr/2009/09/la-cofradia-de-la-flor-solar-por-el.html

Villar, Eduardo. "Me moriré escribiendo" (entrevista a Carlos Fuentes). Revista *Ñ*, diario *Clarín*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 2003. http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/15/u-658447.htm

Notas de prensa por temática

Cine

"Cómo se subsidia el cine nacional desde el Estado". *Perfil*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 2011. http://www.perfil.com/ediciones/2011/9/edicion_606/contenidos/noticia_0072.html

"Capilla es un tarado". *Página12*, Buenos Aires, 27 de junio de 1999. http://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-27/pag37.htm

"Canal 13 cambiará su programación". *La Nación*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1997. http://www.lanacion.com.ar/83427-canal-13-cambiara-su-programacion

Discursos decimonónicos

"Esteban Bullrich: 'Esta es la nueva Campaña del Desierto, pero no con la espada sino con la educación'". *La Nación*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 2016. http://www.lanacion.com.ar/1938454-esteban-bullrich-esta-es-la-nueva-campana-del-desierto-pero-no-con-la-espada-sino-con-la-educacion

Editoriales

"El grupo editorial Random House Mondadori pasa a llamarse Penguin Random House". *ABC*, Madrid, 7 de noviembre de 2013. http://www.abc.es/cultura/libros/20131104/abci-penguin-random-house-201311041716.html

"Descontrol y política". Suplemento *Radar*, de *Página 12*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 2009. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3656-2009-12-29.html

"Cartones de Abelardo y Eloísa". *Letraslibres*, 8 de septiembre de 2009. http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/cartones-de-abelardo-y-eloisa

Diversidades sexuales

"Putin sansiona una ley contra la propaganda homosexual". *Clarín*, Buenos Aires, domingo 1º de julio de 2013. http://www.clarin.com/mundo/Putin-sanciona-ley-propaganda-homosexual_0_947905291.html

"El documento que revela el accionar fascista en Mar del Plata". *La Capital*, Mar del Plata, 16 de febrero de 2016. http://www.lacapitalmdp.com/el-documento-que-revela-el-accionar-fascista-en-mar-del-plata/

Transculturalidad

"Abrirán en Neuquén el primer hospital con medicina mapuche". *Perfil*, Buenos Aires, domingo 9 de octubre de 2016, p. 48.

"En dónde quedó ubicado Adolfo Cambiaso en la historia del polo argentino", *La Nación*, Buenos Aires, domingo 11 de diciembre de 2016. http://www.lanacion.com.ar/1965980-en-donde-quedo-ubicado-adolfo-cambiaso-en-la-historia-del-polo-argentino

"Encuentro en el estudio / Gustavo Santaolalla". Programa de televisión conducido por Lalo Mir. Primera emisión de la segunda temporada, canal *Encuentro*, 2010. 54 min. http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8010/1240

Migraciones

Clarín

"Cada vez más argentinos se quieren ir a trabajar al exterior". *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 2000. http://edant.clarin.com/diario/2000/07/14/s-03402.htm

"Hacen cola toda la noche en los consulados de España e Italia". *Clarín*, Buenos Aires, 24 de enero de 2001. http://edant.clarin.com/diario/2001/01/24/s-02801.htm

"El consulado italiano no da abasto con los pedidos de pasaporte". *Clarín*, Buenos Aires, 11 de mayo de 2001. http://edant.clarin.com/diario/2001/05/11/s-03601.htm

La Nación

"Cada vez más argentinos buscan otra nacionalidad". *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 2000. http://www.lanacion.com.ar/24649-cada-vez-mas-argentinos-buscan-otra-nacionalidad

"El consulado de Italia está desbordado". *La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 2001. http://www.lanacion.com.ar/306220-el-consulado-de-italia-esta-desbordado

"Filas interminables en los consulados". *La Nación*, Buenos Aires, 08 de enero de 2002. http://www.lanacion.com.ar/364959-filas-interminables-en-los-consulados

"Largas colas frente al consulado de los EE.UU. para iniciar los trámites de visado". *La Nación*, Buenos Aires, 19 de febrero de 2002. http://www.lanacion.com.ar/375285-largas-colas-frente-al-consulado-de-los-eeuu-para-iniciar-los-tramites-de-visado

"La Argentina, primera en el número de inmigrantes". *La Nación*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 2004. http://www.lanacion.com.ar/639940-la-argentina-primera-en-el-numero-de-inmigrantes

Página 12

"Una embajada en emergencia". *Página 12*, Buenos Aires, 1º de mayo de 2001. http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-11/pag15.htm

"El ganador se lleva el pasaporte". *Página 12*, Buenos Aires, 1º de mayo de 2001. http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/pag15.htm

"Cuando emigrar se convierte en una cuestión cultural". *Página 12*, Buenos Aires, 25 de febrero de 2002. http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-2253-2002-02-25.html

"El gran escape". *Página 12*, Buenos aires, 1º de abril de 2001. http://www.pagina12.com.ar/2001/01-04/01-04-01/pag23.htm

Sitios web consultados

www.cinenacional.com

www.ciyne.com.ar

www.elamante.com

https://www.facebook.com/Kilometro111Cine

www.lacosacine.com

www.otroscines.com

www.salagrumo.org

Índice onomástico de escritores y cineastas.

A

Abbate, Florencia · 28, 126, 284, 356, 359
Aira, César · 20, 28, 29, 57, 159, 202, 203, 266, 284, 285, 287, 391
Alonso, Lisandro · 22, 29, 271, 277, 278, 361, 362, 407
Ávalos Blacha, Leandro · 24, 409

B

Bejerman, Gabriela · 29, 54, 57, 59, 182, 224, 237, 403
Berger, Marco · 29, 263, 266, 292, 360, 371, 408
Berneri, Anahí · 29, 215, 408
Burman, Daniel · 29, 69, 75, 126, 284, 393, 407

C

Cabezón Cámara, Gabriela · 8, 11, 29, 48, 49, 56, 159, 163, 179, 244, 247, 251, 254, 255, 261, 271, 276, 341, 371, 385, 409, 419
Caetano, Adrián · 29, 126, 143, 151, 157, 225, 267, 284, 407
Campusano, José · 29, 371, 408

Ch

Chen, Verónica · 21, 29, 408

C

Copi · 79, 202, 229, 233, 409
Correas, Carlos · 196, 201, 202, 406
Cozarinsky, Edgardo · 29, 64, 92, 244, 284, 408, 409
Cucurto, Washington · 29, 57, 58, 76, 77, 78, 80, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 222, 224, 237, 271, 279, 341, 342, 370, 403, 409, 411

D

Dawi, Enrique · 21, 195, 204, 212, 213, 408
Di Cesare, Leonardo · 29, 126, 284, 287, 407

F

Fendrik, Pablo · 9, 29, 68, 69, 70, 75, 293, 297, 308, 407, 427

G

Gugliotta, Sandra · 9, 29, 63, 67, 75, 126, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 284, 407, 427, 431

L

Lerman, Diego · 21, 29, 69, 408

M

Mairal, Pedro · 11, 28, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 271, 284, 288, 289, 290, 291, 292, 386
Martini, Juan · 29, 355, 410
Massa, Ezio · 29, 158, 163, 171, 177, 179, 183, 185, 370, 386, 408
Montenegro, Carlos · 200

N

Neuman, Andrés · 28, 74, 126, 284

O

Olguín, Sergio · 29, 179, 180, 182, 183, 186, 188, 189
Ortiz de Zárate, Américo · 195, 204, 212, 213, 408

P

Pérez, Pablo · 20, 29, 79, 80, 215, 216, 222, 223, 226, 227, 272, 273, 278, 295, 371, 407
Pietrafaccia, Julio · 161, 162, 190, 277, 278, 350
Piñeiro, Claudia · 29, 75, 76, 102, 103, 107, 109, 284
Piñeyro, Marcelo · 28, 29, 102, 106, 267, 407
Ponce, Néstor · 1, 29, 74, 81, 90, 91, 284, 332, 369, 386, 410
Puenzo, Lucía · 29, 229, 230, 231, 235, 371, 408
Puig, Manuel · 195, 202

R

Ramos, Víctor · 29, 158, 163, 286, 352, 370, 371, 386, 407
Roffé, Reina · 21, 193, 195, 202, 254
Ronsino, Hernán · 8, 11, 29, 48, 81, 87, 88, 89, 90, 127, 291, 320, 321, 410, 424, 426
Rosetti, Dalia · 29, 79, 80, 159, 163, 222, 236, 239, 241, 247, 252, 254, 370, 371, 385, 386

S

Saccomanno, Guillermo · 224, 225, 226, 236, 410

T

Trapero, Pablo · 29, 69, 70, 267, 271, 370, 407

V

Van de Couter, Javier · 158, 208, 386, 408

Índice onomástico de los autores de las referencias bibliográficas

Adamovsky, Ezequiel, 299, 342, 375, 376
Agamben, Giorgio, 277, 286, 287, 355
Aguilar, Gonzalo, 25, 26, 27, 31, 64, 70, 71, 133, 134, 135, 230, 286, 377
Alabarces, Pablo, 163, 167, 168, 169, 170, 214, 227, 233, 323, 324, 325, 329, 435
Alarcón, Cristián, 77, 206
Alberdi, Juan Baustista, 149, 337, 338, 343, 351
Alexander, Jeffrey, 25, 313, 314, 315
Altamirano, Carlos, 242, 352, 390
Amossy, Ruth, 145
Auerbach, Erich, 263
Auyero, 300
Badinter, Elisabeth, 215
Baeza, Brigida, 147
Bajtín, Mijail, 316, 317, 318
Balderston, Daniel, 200, 390
Barthes, Roland, 360
Beauvoir, Simone de, 197, 209, 233, 315
Becerra, Martín, 50, 51
Becker, Howard, 24, 25, 71, 72, 282, 285, 287, 316, 318, 319, 332, 333, 348
Bendezú, Edmundo, 340
Benencia, Roberto, 144, 145, 151
Benjamin, Walter, 363
Berger, John, 29, 263, 266, 292, 360, 371, 408
Bhabha, Homi K., 321
Bilbija, Ksenija, 24, 58
Boltanski, Luc, 378
Borges, Jorge Luis, 15, 75, 128, 143, 165, 166, 397, 409
Botto, Malena, 51, 54, 108, 407
Bourdieu, Pierre, 24, 25, 313, 314, 315, 316, 318
Brieger, Pedro, 37
Brito Domínguez, Myriam, 194
Browne Sartori, Rodrigo, 324
Burke, Peter, 274, 275
Butler, Judith, 21, 196, 197, 220, 233, 234, 323
Calvelo, Laura, 74, 123, 125
Cartoccio, Eduardo, 26, 156, 157, 158, 159
Castañeda Salamanca, Felipe, 338
Cavarozzi, Marcelo, 299, 392
Cedeño, Jeffrey, 49
Contreras, Sandra, 26, 263, 265, 393
Cornejo Polar, Antonio, 116, 117, 131, 132, 167, 260, 322, 341, 366, 381
Cozarinsky, Edgardo, 29, 64, 92, 244, 284, 408, 409
Croci, Paula, 69
Dalmaroni, Miguel, 26
Del Prato, Julieta, 147
Deleuze, Gilles, 47, 268, 378
Delgado, Sergio, 1, 265, 266, 407
Di Paola, Esteban, 267, 268, 366, 378
Di Virgilio, María Mercedes, 1, 75, 152, 298, 394
Didi-Huberman, Georges, 362, 363
Diego, José Luis de, 12, 21, 24, 29, 58, 68, 69, 73, 108, 126, 127, 220, 230, 241, 332, 334, 384, 400, 408, 409, 411, 431, 439
Domínguez, Jorge, 39
Drukaroff, Elsa, 183, 288, 292
Engels, Friedrich, 263, 336, 337
Escari, Raúl, 199, 207, 222, 223
Estermann, Josef, 339, 394
Fernández Domingo, Enrique, 1, 149, 395
Ferro, Marc, 273, 274, 276, 280, 293, 294, 408, 411
Foucault, Michel, 196, 231, 235, 313, 314, 360
Freud, Sigmund, 296, 297
Gadamer, Hans Georg, 335
Galeano, Eduardo, 276, 277
García Canclini, Néstor, 323, 339, 381, 382
García, Paola, 11, 12, 69, 93, 113, 128, 263, 323, 339, 381, 382, 395, 399, 400, 409, 411
Genet, Jean, 200
Genette, Gérard, 292
Getino, Octavio, 60, 61, 62, 65, 396
Goffman, Ervin, 174
Goldmann, Lucien, 316, 317, 318, 396
Gramuglio, María Teresa, 26, 396
Grimson, Alejandro, 73, 396
Hale, Charles, 337, 382
Jablonka, Ivan, 363
Jameson, Fedric, 169, 170
Jauretche, Arturo, 299
Kessler, Gabriel, 75, 152, 298
Kohan, Martín, 12, 265, 266, 320, 321, 331, 410
Kosofsky Sedgwick, Eve, 21, 196, 197, 198, 316
Kusch, Rodolfo, 20, 84, 89, 114, 115, 246, 247, 326, 327, 329, 345, 348, 353, 370, 424
Laddaga, Reinaldo, 24
Lee Meneses, Erik omar, 194
Lemebel, Pedro, 12, 119, 216, 384
Ludmer, Josefina, 24, 266, 292, 313, 321
Lukacs, Georg, 396
Manzi, Joaquín, 267
Mariátegui, José Carlos, 117, 328, 329, 340, 341, 348, 383
Martín, Eloísa, 12, 50, 77, 78, 82, 105, 107, 108, 167, 199, 229, 256, 265, 320, 321, 331, 390, 397, 408, 409, 426
Martínez Estrada, Ezequiel, 20, 326, 327
Medina López, Javier, 255
Melo, Adrián, 201
Millet, Damien, 34
Money, John, 236, 315
Morales, Gracia, 41, 112, 153, 205, 329, 376
Moreiras, Alberto, 321
Mott, Luiz, 193
Ogien, Ruwen, 218

Oleza, Joan, 285
Olivares, Cecilia, 145, 147, 439
Oszlak, Oscar, 242
Palmeiro, Cecilia, 54, 55, 59
Perelman, Pablo, 65, 66, 394
Petrich, Perla, 11, 93
Piglia, Ricardo, 311, 353, 411
Pithon, Rémy, 273
Podestá, José, 98, 399
Pospelov, G. N., 316, 317
Quenan, Carlos, 38
Rama, Àngel, 116, 117, 132, 167, 260, 322, 324, 329, 366, 401
Rama, Claudio, 49, 50
Ratier, Hugo, 171, 242, 410
Reid, Michael, 153
Ricœur, Paul, 310
Roitman, Sonia, 91, 160
Romero, José Luis, 146, 147, 374, 375, 399, 400
Rosenstone, Robert, 276
Ruby Rich, B., 21
Saer, Juan José, 33, 266, 272, 273, 278, 288, 410, 425
Said, Edward, 321, 350, 351, 352, 400
Sainz de Medrano, Luis, 328
Santi, Isabel, 146, 148
Sarlo, Beatriz, 129, 131, 207, 224, 225, 242, 271, 283, 284, 285, 352, 390, 422
Schmidt, Susana, 141
Schutz, Alfred, 378
Scorza, Manuel, 161, 341, 343, 393
Segato, Rita Laura, 176
Seivach, Paulina, 65, 66
Semán, Pablo, 20, 167
Shklovski, Victor, 286
Silva Echeto, Víctor, 324
Simmel, Georg, 294
Sorrentino, Pedro Ernesto, 66, 68
Speranza, Graciela, 263
Svampa, Maristella, 20, 90, 100, 149, 162, 169, 170, 298, 325
Tabarovsky, Damián, 30, 47, 320, 321
Touraine, Alain, 101, 114
Toussaint, Eric, 34, 35, 36
Vallina, Carlos, 225
Vanoli, Hernán, 24, 50, 53
Varela, Gustavo, 57, 58, 166, 411
Verón, Eliseo, 266, 275, 292
Vian, Boris, 180, 182, 188
Vila, Pablo, 164, 167, 439
Villanueva, Graciela, 1, 11, 320, 328, 333, 375, 390, 439
Viñas, David, 201, 224, 283, 349, 351, 353
White, Hayden, 275, 309, 311, 331, 332, 426
Williams, Raymond, 203, 313, 365, 410
Wittig, Monique, 197, 216, 217, 234
Wolfe, Tom, 312
Yuszczuk, Marina, 224
Zelarayán, Ricardo, 127, 128, 131

Anexos

Entrevistas

A Gabriela Cabezón Cámara

Entrevista efectuada en Buenos Aires, en barrio Norte, el viernes 05 de junio de 2015

-Contanos un poco cómo fueron tus primeros pasos como escritora, tus primeras experiencias: Relación con otros escritores, con las editoriales.

Yo soy de esa gente que nunca quiso hacer otra cosa. Nunca se me ocurrió que pudiera hacer otra cosa. Siempre quise escribir, no sé por qué. Tengo la sospecha que, como a la mayor parte de nosotros, me pasaba (esto no es una sospecha, es así) que cuando estaba leyendo estaba en un mundo en el que no me sentía hostilizada, estaba tranquila, y que era absolutamente mío, y en el que de alguna manera tenía amigos imaginarios muy interesantes. Me encantaba Mark Twain, Jack London, ese tipo de escritores cuando era chica, también porque la biblioteca a la que tenía acceso era una biblioteca muy chiquitita donde mi abuela tendría 40 libros de la colección Robin Hood, y bueno, era eso lo que leía al principio y me resultaba muy interesante y más estimulante que lo que me rodeaba. Por otra parte eran libros en un punto medio moralistas que te forjaban una idea del bien y del mal, una idea medio antigua del personaje "el bueno", una idea forjada en el machismo que no deja de ser igual interesante y ojalá que todos los machistas fueran como esos personajes por el mundo sería una gloria, porque todos son más o menos heroicos, todos prefieren lo correcto a lo que les conviene, lo correcto a lo cómodo. Era eso.

Cuando quería escribir escribía cositas. Y después, seguí escribiendo cositas. En la adolescencia, poemas. Creo que estaban bien. Había tenido una experiencia muy fugaz de un taller literario en la SADE, como en el 86–87 con una poeta que se llamaba Kato Molinari, que se sigue llamando Cato, la verdad que no sé. Después estuve muchos años fuera de todos los circuitos, de los que tuvieran que ver con la literatura; en realidad estaba fuera de todos los circuitos, o de casi todos. Llevaba una vida como en una burbuja, estaba muy sola. En algún momento, ya grande, tenía treinta y pico de años, empecé a hacer un taller con Diana Bellessi; ya para entonces tenía algunos amigos poetas, escritores; para entonces ya había ido a la facultad, entonces conocía un poco más, había leído cosas que me habían ubicado en otro paradigma como Perlongher, Lamborghini. Había leído mucho toda la vida, pero estos fueron como descubrimientos.

-¿Cómo descubriste a autores como Perlongher?

Me los pasaban en la facultad en fotocopias. Hace muchos años. Lo que me llegó fue "Evita vive", me voló la tapa de la cabeza. Fue un descubrimiento enorme; distinto a lo que venía leyendo, distinto y liberador. Era algo donde yo podría estar cómoda. Lo mismo pasó cuando

leí a Susana Thénon, una poeta maravillosa, con mucho humor; tenía un libro que se consigue todavía que se llama "Ova completa" y es alucinante. Son descubrimientos que me permiten ver que yo puedo estar cómoda por acá, con este tipo de gente, me imaginaba por ejemplo tomando vino con ellos. Lo mismo me había pasado cuando había ido al "Parakultural", por los ochenta; era un lugar en el que entrabas y te sentías en otro planeta, un planeta más libre, más divertido. Una vez que fui estaba Batato Barea vestido de mujer pero de una manera muy especial, todavía no se había hecho trans, todavía era un muchacho gay; estaba vestido no para parecer una mujer hermosa, sino ridícula, era una forma de travestismo muy exótica, con otra intención estética y política del travestismo muy distinta de lo que era el travestismo de la calle que yo conocía porque tenía amigas. La veo a Batato con una túnica naranja, toda pintada, recitando el poema "La higuera" de Juana de Ibarbourou que se daba en el colegio y en ese contexto se resignificaba total y absolutamente; bueno, era un ámbito de libertad donde tu orientación sexual era lo de menos y donde tus inquietudes más exóticas tenían interlocutores.

Bueno, como te decía, a los treinta y pico yo hacía un taller con Diana y logré lo que no había logrado nunca hasta entonces que fue terminar una de las tantas cosas que empezaba. A partir de ahí uno como una explosión en el sentido que mi vida cambió mucho, una vida que era muy aislada, muy sola en un punto.

-La virgen cabeza fue un estallido para todo el mundo, es fantástica…

En mi biografía, seguro lo fue porque me cambió el modo de vivir. Yo conocí más gente desde entonces hasta ahora que toda la gente que había conocido antes. Con lo cual hoy me olvido los nombres, no reconozco a la gente ¡Un papelón! Eso me hubiera pasado a los 25, yo hubiera reconocido a todos con su currículum incluso, con su teléfono y su fecha de nacimiento; pero ahora se me confunde todo.

-Pero es la celebridad justa, tampoco es que te estén molestando por la calle…

Nooooo, no tiene nada que ver con ninguna fama. Ahí si empecé a interactuar con una cantidad de colegas impresionante, a tener grupos de pertenencia, a hacer cosas que me interesaban.

Me costó mucho sostener eso, la cuestión de empezar y terminar algo. Fue para mi muy costoso.

-Los grupos como Belleza y Felicidad ¿Vos ibas y participabas?

Iba muy poquito. Iba un poco, un poco desde afuera.

-Pero ¿te gustaba?

Sí, sí, lo veía y me encantaba; pero era siempre como desde afuera.

(aquí hay un pasaje donde Gabriela hace un resumen de su nueva novela)

[00.12.50]

-¿Cuál es tu relación con los editores y cómo percibías a los editores antes de haber editado? Es decir ¿Cómo veías tus posibilidades para ser publicada?

No lo pensaba. Quería que sucediera pero no lo pensaba, no conocía editores y no tenía idea de nada. Después la relación fue más fluida. Después, un día, María Moreno, que es una gran escritora, gran periodista y gran persona, me dijo llevale esto a Leonora de Eterna Cadencia, que recién estaba abriendo. Ella me dijo, dale publiquemos esto. Fue así de fluido. Así como estaba todo trabado, antes; fue muy fácil.

-Podemos decir, entonces, que estabas rodeada de gente de la talla de María Moreno que podían guiarte.

Sí, María es alguien que quiero y que conozco desde hace muchos años.

-En la actualidad ¿Cómo es tu relación con los editores? ¿Te plantea cuestionamientos la forma en que los editores publican tu obra? Por ejemplo, la editorial que publica un libro tuyo en España

Ahora no tengo problemas en ese sentido. Estaba haciendo un librito, una piba de una editorial minúscula que estaban haciendo en España quería publicar algo mío y le dije que te parece esto; me dijo dale, dale; y listo.

Después, Eterna [Cadencia] está esperando mi próxima novela. Tuve algunas ofertas de algunas otras editoriales.

-Digamos que ahora tus proyectos se plantean de acuerdo a una demanda.

No, no. Yo los voy haciendo y luego hay gente que los quiere. Por ahora es así, estoy contenta, y espero que siga así.

-¿Antes de publicar tu primera novela tenías tiempo para escribir?

Tenía más tiempo que ahora.

-¿Cómo distribuías el tiempo en el día? ¿Qué hacías para ganarte el pan?

Yo trabajé muchísimos años en *Clarín*. Dejé de hacerlo en agosto del año pasado. Llevaba una vida, como te decía, bastante aislada; no tenía una vida social muy agitada. Así que bien.

-No tenías que rebuscártelas haciendo cualquier cosa

Sí, tuve que rebuscármelas mucho antes de eso. Empecé a trabajar en *Clarín* cuando tenía 26, y me fui de la casa de mis padres cuando tenía 18; esos ocho años fueron tremendos. Me mudé 23 veces, porque me quedaba sin plata y me tenía que mudar. Me fui de la casa de mis padres un poco antes de la hiperinflación de Alfonsín, pero ya estaba todo mal en la

economía, y cuando llegó la hiperinflación fue un desastre. Tampoco tenía ningún oficio ni apoyo de ninguna índole de mis padres. Estaba bastante mal.

-¿La carrera de Letras la empezaste en esa época?

La hice de una manera… No la terminé, de hecho. Debo cinco finales.

-Vas a tener que rendirlos

A veces lo pienso y me digo ¿por qué no? Me resulta un poco incomodo porque ya conozco a las profesoras desde otro lugar.

Pero [vuelve a hablar del cursado de la carrera] era una forma muy rara. Iba como podía: una materia un año, dejaba, después hacía cuatro materias. Después pasaban cinco que no iba; y así. Por eso tampoco llegué a tener en la facultad un grupo de pertenencia muy definido porque mientras los demás seguían orgánicamente yo iba una vez cada mil años. De todas maneras disfruté mucho del periodo de la facultad. Algunas materias las volvería a hacer, por ejemplo por Literatura española medieval morí de amor ¿Qué más me gustó mucho? Bueno, la primera vez que cursé con Sarlo "Argentina II" me había resultado deslumbrante; pero hoy no sé si me resultaría deslumbrante porque el marxismo británico es un poco elemental; pero yo lo entendía. Era diferente que cursar con Panesi [Jorge], que es la primera materia que tenés, y el tipo en la segunda clase te hablaba de un seminario de Lacan ¡imaginate! Hoy me pongo a leer a Lacan y no lo entiendo.

-Me queda preguntarte sobre La virgen cabeza ¿Cómo fue eso de asociar exclusión económica con minoría sexual?

Lo que pasa es que en el caso de las travestis no es una asociación, es una realidad. Suman los dos inconvenientes, dos inconvenientes severos; una exclusión social infinita y otra que está empezando a cambiar ahora aunque la verdad en la mayoría de los casos los travestis sólo puede laburar de putas. Incluso tienen una expectativa de vida bajísima de alrededor de 40 años. Son pobres aunque ganen mucha plata; son pobres porque en el mismo laburo de la prostitución, salvo que tengas una cabeza muy especial porque es plata que se gana y se gasta en algún momento, tenés que emborracharte y drogarte bastante para soportarlo así que eso también cuesta plata. En general hay pocas que tienen un departamento, plata, etc. Y aparte, también, en general, vienen de historias muy duras, que las echaron de la casa cuando eran muy chicas, se tuvieron que armar solas, no pudieron ir al colegio o no pudieron terminarlo; entonces son dos cosas que van juntas. Todavía, cada vez menos, pero todavía, en general, es así. Y yo había tenido unas amigas travestis cuando era adolescente con las que me había divertido muchísimo, tenían un sentido del humor extraordinario que a mí siempre me asombraba mucho. Además en esa época había edictos policiales todavía vigentes con los cuales la tercera vez que las agarraban vestidas de mujer las podían meter presas por bastante tiempo, un mes o dos meses. Era bravo. Así que tenían la persecución policial que se saldaba con sexo gratis con los policías, la marginalidad social más alucinante, la pobreza.

-Sobre la villa ¿has tenido la oportunidad de rodearte de ese ambiente para escribir sobre él?

No, no especialmente. Igual que cualquier persona que vive en esta ciudad. Tenés que estar medio en las nubes para no saber lo que es una villa, no haber ido nunca, no conocer gente de la villa. Bueno, yendo a tu tema, desde 2001 hasta acá han proliferado de una manera loca. Vos vas, por ejemplo, de Buenos Aires a La Plata todo el costado de la autopista va siendo una larga villa. La 31 se agrandó, se triplicó, creo.

-Mi pregunta apunta a cómo funciona la sexualidad dentro de una villa [le hablo del documental Estrellas y sobre cómo hablan allí del transexual de la villa]

Me parece que el transexual villero, en la villa por lo menos, no es perseguido por villeros.

-Las personas que viven allí, me parece que no tienen los prejuicios que tenemos nosotros sobre la sexualidad.

No estaría tan segura. La villa está llena de evangelistas. Es la religión que más ha crecido en Latinoamérica y en occidente, creo, en los últimos 30 años; y los evangelistas no son pro transexual, ni pro gay, ni pro nada. Yo no estaría tan segura. Sí me parece que en una comunidad más chica, más acotada, la posibilidad de una persona –que pertenece a una minoría– de instalarse y generar vínculos y hacerse respetar son mayores. No es un ser anónimo que pasa y le gritan cualquier cosa, es una persona que vas conociendo y a la que te van uniendo vínculos: vos le hacés un favor, él te hace un favor a vos. Puede haber solidaridad y rivalidad, pero se va creando un grupo de pertenencia que hace que su vida sea más estable. Pero yo no estaría muy segura de que los prejuicios sean menores a los nuestros, por esto que te digo de cómo ha crecido el evangelismo.

A Hernán Ronsino

Entrevista efectuada vía Skype, el jueves 30 de julio de 2015

-Los personajes de "La descomposición" se encuentran muchas veces bajo el influjo de la resignación cuando la naturaleza aparece con toda su fuerza (la pierna enferma de Pujol, el temporal que arrasa con el jardín y el techo de la fábrica, etc). Cuando yo observé esto me preguntaba si vos conocías la obra del filósofo y antropólogo Rodolfo Kusch.

De nombre, sabés, desde hace poco; pero no conozco su pensamiento. Me han comentado, me han referido; viste cuando escuchás un autor. Me suena como un pensador que fue importante para una generación, pero que ha quedado en un modo medio marginal. Pero no conozco su pensamiento.

-Pero, vos querías reflejar esa resignación frente a la naturaleza ¿no?

Sí, claro, absolutamente. Era un momento donde, como antes te dije, en octubre de 2001 me recibí. Es el momento de afirmación de uno en su oficio, en sus deseos, en lo que quiere proyectar y salí frente a un país que se había derrumbado. Todos los proyectos que tenía, las ideas siempre las presentaba en algún lado y todo se pinchaba; no se podía hacer nada. Esa sensación de pesimismo, o que era difícil insertarse como generación, que era una generación que aparecía ahí fuertemente. De hecho, después de la crisis, hay una especie de renovación literaria también ¿no? El momento de la crisis nos marca a nosotros como generación y nos incorporamos con esa marca también. Yo creo que junto con lo que pasó con la dictadura, que por ahí no éramos concientes de lo que nos ocurría a nosotros como generación; pero sí nos dejó huellas eso. La gran marca histórica que nos constituyó, digamos, en ese momento fue la crisis de 2001. Y luego de esa crisis empezó a aparecer toda una camada de autores que empezaba a rebuscárselas para publicar, armando pequeñas editoriales, armando blogs, armando grupos de lectura, y ahí nos fuimos conociendo. Entonces, cuando laburaba esta novela, sí, el clima de pesimismo estaba muy metido adentro, y me interesaba que esa descomposición estuviera encarnada en una multiplicidad de elementos; no sólo en los cuerpos, sino también en elementos estructurales como la fábrica, y también en la naturaleza, el lago, las cosas están medio abandonadas o a medio hacer como la casa del personaje narrador. Esos elementos sí los tuve muy presentes para ir trabajando la descomposición en todas sus capas.

-¿En las temáticas que elegías y en la formación de tu estilo tuviste algún modelo? ¿Te inspirabas en alguien?

Pienso en "La descomposición", porque es la primera de las tres que escribí, y porque de algún modo yo estoy enfrentándome al procedimiento de la novela por primera vez, nunca había escrito una novela, no sabía cómo era la escritura de una novela. Empezó a ampliarse ahí, en ese trabajo, algo que después repliqué también y que me gusta mucho hacer, y que es

investigar, o sea, pensar el proyecto de la novela alrededor de dos o tres conceptos, o de dos o tres grandes ideas. Por ejemplo, en "La descomposición" era la muerte, pensar la muerte, la representación de la muerte en ese estado de putrefacción. Entonces leí muchas cosas de distintas disciplinas, desde la filosofía –leí mucho a Blanchot, por ejemplo, que es un autor que me interesa mucho en su dificultad, también en su dificultad para leerlo. Entonces, antes de ponerme a escribir no sólo en "La descomposición estaba toda esa experiencia, ese pesimismo y las marcas que tuvimos como generación sino también había una lectura más filosófica detrás que me interesaba como movilizador de la escritura. Eso, y sin duda los referentes literarios que me marcaron, estimularon y terminaron de definir un estilo: Saer; y Beckett que a mi me interesa resaltar porque Beckett es un autor fundamental; el Beckett narrador es el que me gusta mucho más que el dramaturgo, aunque es lo mismo. Por ejemplo, una novela que me impresionó mucho fue "Molloy"; ahí la descomposición está en todos lados, en la trilogía beckettiana por ejemplo, en "El innombrable", en "Malone muere". Beckett es un autor muy importante en ese momento; y Saer también con el mundo, el universo.

- ¿Por qué Chivilcoy y no Buenos Aires?

Por un lado es el lugar donde nací y donde viví los primeros 20 años de mi vida. Era una obsesión también, un lugar que se vuelve una obsesión. Veremos que pasa de ahora en más, ahora me interesa apuntar a otro lado; pero quizás la obsesión vuelva.

-Te voy a leer un pasaje de "La descomposición", en páginas 47 y 48. Me gustaría que me dieras tu opinión sobre ese pasaje (lectura)

La respuesta a esta última pregunta te la voy a mandar en un link (risas), por qué, porque hice un documental sobre este libro, sobre "El pueblo de Sarmiento". Esta es la anécdota, digamos; ahora vamos a la respuesta que a vos te va a interesar. Esta es una de las obsesiones que tengo, con "El pueblo de Sarmiento" que escribió Mauricio Birabent, que es el papá de Moris, el abuelo de Antonio. Él era de Chivilcoy, tenía campos, ahí, y escribió este libro que era el primer libro sobre la historia del pueblo, sobre cómo se había hecho la fundación, el mito de la fundación que recupera, y que a partir de ese relato que él hace en ese libro, en el año 1938, se crea el monumento que hoy está en la plaza; porque el mito de la fundación del pueblo es muy divertida, es que un tipo va corriendo con una pala y clava la pala en el lugar más fértil del pueblo y ahí es el centro, y hay un monumento en la plaza principal que es un tipo con una pala clavada. Nosotros hicimos una lectura crítica, con el director y todo eso, e hicimos un documental que salió en canal Encuentro. Estuvo bueno.

Pero más allá de esto, yo utilicé el libro con "Pago Chico", que en algún punto se parecían, para pensar esta diferencia entre la historia y la literatura. Eso era lo que me interesaba, y algo que me interesa mucho, de hecho tengo un curso en FLACSO que doy y que se llama Historia y Literatura y que recuerdo todo el siglo veinte de Argentina. Desde una mirada sociológica, pero es el cruce entre historia y literatura. Ese es un gran tema para mí, un tema que me persigue y que me apasiona: la relación entre la historia y la ficción. Me parece que ahí la cuestión de los géneros es algo también que termina -los géneros y las expectativas de cada

género-, y cómo el relato es un libro de historia, si es ficción produce efectos completamente distintos; por eso planteaba que el libro de Birabent nos cuenta la historia y de ahí salen monumentos, salen los nombres de las calles; en cambio la ficción provoca otras libertades, me parece, en relación a un hecho histórico. En ese sentido, pienso esto; pienso como "Pajarito" en esta idea. Esta idea, la comparto.

[Explico que una de las hipótesis de mi tesis gira en torno a la idea de porosidad entre texto de ficción y documento científico…]

Continúa Hernán Ronsino…

En el curso trabajo con el texto literario como un documento histórico, pero un poco lo que quería plantear acá es que el efecto que generan estos textos a principio del siglo veinte, me parece, lo que me interesaba es pensar los efectos que tiene un relato narrado como la historia y, por otro lado, un relato de ficción. En eso estaba pensando más que nada. Claro que vos me podés decir que el Ulises se transformó en un día feriado, un día de celebración, pero se tiene que canonizar, como el Martín Fierro transformándose en el poema nacional, pero antes estuvo Lugones trabajando para que eso ocurriera y para sentenciarlo como poema nacional, y el gaucho como arquetipo del argentino. Está, sin dudas, simplificada la idea, como dos esferas que están opuestas; pero a mí me interesaba pensar, por un lado, el efecto que generan estos relatos en función de los géneros, cómo se presenta, y por otro lado, sí creo obviamente que los registros artísticos –la literatura, el cine, la pintura, la fotografía– pueden dar cuenta de su época porque la época también los forma, sin duda; y pueden trascender a la época también. No podemos pensar al documento artístico como preso de una época, sino que también, si tiene potencia, se escapa de eso.

-¿Tenés algo publicado de lo que hacés en el curso de Flacso?

Puedo rastrear algún artículo o algo que tenga que pueda releer y ver si da para mostrarlo.

-¿Digo si lo tenés publicado?

No está publicado, pero algunas ideas del otro que te voy a mandar pueden estar en línea con esto.

Pensaba también en Hayden White, el historiador; el que habla de que la historia es ficción. El referente de la metahistoria, toda una corriente historiográfica que cree que según como se narra la historia, o a la hora de narrar la historia, el historiador trabaja con tópicos, con trópicos, con géneros; la puede narrar como una comedia, la puede narrar como una tragedia, y que el sentido de la historia está en la narración, en cómo se la narra, en cómo se la cuenta. Ahí es donde llega a que la historia, en ese sentido, es ficción; y le salta al cuello toda la historia cientificista que dice "¡No! ¿Qué hacemos con el holocausto?". Como que igual se pierden los hechos, no le da importancia al hecho sino a cómo se narra. Hay toda una discusión ahí.

A Pablo Fendrik

Entrevista realizada vía Skype, el jueves 24 de septiembre de 2015

-¿Cómo fueron tus inicios en el cine?

Yo empecé trabajando como asistente de dirección de Alejandro Agresti, en los noventas. Debo de haber hecho cuatro o cinco películas con él en aquella época. La última que hice, entrado el 2000 o 2001 fue *Valentín*. Ahí aprendí mucho de lo que es el oficio de hacer el cine, la práctica; porque yo había estudiado en el Centro de Investigación Cinematográfica entre el 93 y el 95, pero había adquirido teoría y las primeras armas haciendo cortometrajes, como que el aprendizaje del oficio lo tuve ahí siendo asistente para Alejandro.

Después de ese período tuve otro período corto, entre el 2002 y el 2003 en el que laburé un poco como guionista, pero como guionista era muy malo, como que soy muy malo escribiendo para otros (risas); por lo menos en esa época, porque ahora lo estoy haciendo de vuelta y me llevo mucho mejor con la idea de escribir para otros; pero en esa época si me parecía que para el que escribía era medio menso la verdad que tenía problemas para llevarme bien con la gente. Tenía tendencia a creer que mis ideas eran mejores que las de los que me encargaban trabajos, entonces era muy conflictivo. Y poco después, por esa época, me había ido a vivir por un tiempo breve afuera a Barcelona y ahí tomé distancia suficiente como para entender que quería volver y hacerme director de cine sí o sí. Que quería hacer una película y que ya quería dejar de hacer cosas periféricas a la dirección sino dirigir. Entonces, volví y me monté en un plan de: bueno, a ver, ¿cómo se hace una película? Empecé a mirar las primeras argentinas que hicieron esa época con otros ojos; sobre todo me quedaba viendo con detenimiento los créditos finales para ver qué hacían los involucrados, a quién le habían pedido plata, de dónde habían salido los fondos; me puse a estudiar el cine desde un lugar muy observacional. Así, fue medio atando cabos y me di cuenta que lo que necesitaba era un productor y presentar un proyecto a ciertos fondos y al INCAA. Para esa época me habían llamado para corregir el guión de una película y ahí conocí a quien fue el productor de mis primeras tres películas, Juan Pablo Gugliotta y nos pusimos a trabajar en lo que en ese momento era la primera instancia de desarrollo de *La sangre brota* que iba a ser mi primera película. Yo acababa de escribir el guión. El guión lo escribí en el 2005, una cosa así, muy rápidamente, como si dijese tres semanas, luego de haber estado pensando mucho tiempo en qué clase de película tenía que hacer, cuál tenía que ser una película mía. Y pensaba que una película con un tipo adentro de un taxi iba a ser barato, entonces ese fue el punto de partida. Después empezaron a caerme las fichas de todos esos personajes que en realidad eran recuerdos de personas que yo había conocido en mi adolescencia y fui mezclando cosas que conocía, amigos que había tenido en la adolescencia, un cacho de mi propia historia familiar, todo mezclado y hecho una ensalada y lo volqué en el guión de "La Sangre". El guión de "La Sangre" fue escrito, como te dije, muy rápidamente, y fue el resultado de todo un período de inmersión en el mundo del guión. Me la pasaba leyendo y escribiendo guiones, leyendo

técnica del guión, técnica del relato, técnica narrativa, los tres actos, los cinco actos, todas las técnicas posibles de guión. Recién empezaba esa cosa de poder bajarse guiones de Internet y me bajaba muchos guiones y los leía y hacía comparaciones, entonces medio que me autoeduqué en la práctica de escribir guiones para largometrajes. Entonces, ahí como que en el guión de "La Sangre" apliqué todo lo que sabía, todo lo que había aprendido, en esos últimos dos o tres años, de escritura de guión. Y tenía mis propios dogmas y mis propias reglas, qué se podía hacer y qué no se podía hacer; y fue un guión que escribí con bastante rigor, bastante rigurosamente; con mucha técnica, le metí mucha técnica a la escritura de ese guión. Y después, vinieron los tiempos del desarrollo; pero esa es ya otra etapa. (05'36")

-Sobre todo yo quería saber cómo había sido tu relación con los proveedores de fondos, justamente. Ya lo dijiste, pero querría saber además si había habido algún tipo de freno a nivel económico en tus inicios, si habías tenido problemas para terminar tu primera película.

No, para nada. Problemas no tuve, pero sí tuve que ser muy paciente –más paciente de lo que podía ser en esa época– a la hora de aprender a esperar que se reunieran todos los fondos y que todas las partes involucradas en la película pudiesen efectivamente ejecutar la salida de esos fondos al mismo tiempo para poder filmar. Cómo era la primera vez que lo hacía –entonces yo tenía 33 años– me parecía que todo estaba tardando una eternidad; pero lo cierto es que desde que escribí el guión hasta que se filmó la película pasaron menos de tres años, lo cual no es mucho tiempo para el desarrollo de una película.

-En otra entrevista contaste que *El ardor* tardaste cinco años en terminarla ¡o más!

Exacto. En hacerla; en terminarla tardé muy poco.

-El rodaje ¿Cuánto duró?

El rodaje duró seis semanas y la postproducción duró siete meses; o seis. Pero, los cinco años que tardé fueron para juntar la plata para hacerla. No en hacerla; hacerla la hice muy rápido una vez que tuve la plata.

-La reescritura del guión fue incidental a esa espera por los fondos ¿o no?

¿De qué película?, perdón

-De ésta última, de *El ardor*

¿La reescritura del guión? No, no tuvo nada que ver porque esta escritura de guión ya estuvo influenciada por otras cosas, porque una vez que hiciste dos películas y tenés la suerte que tuve yo de girar por festivales y conocer tanta otra gente y ver tantas otras realidades cinematográficas a mí lo que me pasó es que quería hacer otra cosa. Si bien hace sólo tres o cuatro años que estoy involucrado en esto, ya quisiera hacer otra cosa, siento que no quiero hacer otra película como *La sangre brota* o como *El asaltante*, quería hacer otra cosa totalmente distinta. Y para ser capaz de hacer esa otra cosa

-Escuché en un par de entrevistas donde dijiste que tus dos primeras películas, *El asaltante* y *La sangre brota*, fueron películas urgentes ¿por qué? (09'.08")

Porque había una sensación de urgencia en ese momento, como una necesidad de salir a la cancha, necesidad de sacarte esa historia de adentro. Necesidad urgente –en el caso de *El asaltante*– de demostrar(me) y de demostrar (al sistema) que se podían hacer películas de otra forma. En ese momento yo estaba desarrollando *La sangre brota* que tenía un guión, que lo presenté al INCAA, que estaba esperando que me aprobaran la preproducción, que me aprobaran el comité de crédito, que salimos a Alemania, que vamos a Francia a buscar preproducción, y todo eso me estaba llevando dos años y pico y a mí en esa época me agarró un ataque de ansiedad. Yo quería hacer una película de otra forma, me decía: "no puede ser que cada vez que quiera hacer una película voy a tener que fumarme toda esta locura". Entonces, salí, hice una película con diez amigos, 17 mil pesos y una cámara en nueve días. –¿El asaltante? –Sí, la hicimos en nueve jornadas, edité dos semanas, después la mostré en Francia, la terminamos y la estrenamos en el BAFICI y en Cannes; ¡Mucho culo! Pero, la urgencia tiene que ver con esa necesidad urgente de mostrar que el cine no tiene por qué ser sufrimiento. Si te gusta filmar, no puede ser que te pases ochenta o noventa por ciento del tiempo del proceso de hacer una película no filmando; uno tiene que tratar de acortar ese tiempo lo más posible, tratar de filmar lo más seguido posible o de la manera que sea para que el porcentaje del tiempo que estás en el set empiece a crecer si no filmás cuatro, o cinco o seis semanas cada tres, cuatro o cinco años y te convertís en un artista eventual, en un tipo con práctica que puede ir desarrollando diferentes técnicas. Porque la verdad tardás cuatro años para tener otra oportunidad de probar cosas nuevas y de crecer técnicamente como cineasta, por ahí crecés en otros ámbitos, narrativamente; pero en términos de poner la cámara, pongo la cámara acá, pongo la cámara allá, y filmás, poco en realidad realizás el cine de esa manera. (11' 56")

-Vi que durante el rodaje de *El ardor* hiciste, al mismo tiempo, un corto o un documental ¿Fue por esa ansiedad que lo hiciste?

No fue ansiedad, fue un encargo. Ojalá pudiera, cada vez que me agarra un ataque de ansiedad, sublimarlo de esa forma. No, fue un encargo. La verdad que en eso años, entre "La sangre" y "El ardor", hice al menos un corto por año y fueron todos por encargo. Fueron todos laburos, no fue que salí a hacer cortos porque tenía ganas sino que me los fueron encargando y dije que sí a rodos, no rechacé ningún trabajo. En realidad pasó eso.

-Me decías que *El asaltante* la hiciste en tiempo record, entre el rodaje y la postproducción dijiste que duró ¿cuánto? Tres semanas

La preproducción duró tres semanas, el rodaje nueve días y la "postpro" otras dos semanas.

-¿Y *La sangre brota*?

La sangre brota fue una película hecha y derecha. Tuvo cuatro o cinco semanas de preproducción, cinco semanas de rodaje y cuatro meses de postproducción. Algo así, incluso

más porque llegamos muy justos a Cannes, que es en mayo, por lo que habremos estado cinco meses entre edición y "postpro". (13' 44")

-Pasando a lo que refiere tu relación con el medio, con el campo cinematográfico ¿Vos sentís algún tipo de presión en cuanto a la temática que tenés que elegir o gozás de total libertad para elegir los temas o la forma de trabajar que tenés?

Siento o me gusta creer que tengo absoluta libertad. Pero lo cierto es que, por ejemplo, con esta última película que hice [*El ardor*], tan distinta de las primeras dos, pude constatar que uno termina siendo un poco preso –hay que ver cuánta bola hay que darle a eso– de la expectativa de los otros. La gente, cuando hiciste un par de pelis con un cierto estilo y tratando ciertos tópicos de una determinada manera esperan que hagas eso *for ever*, una y otra vez, con pequeñas variaciones, y si uno quiere cambiar totalmente de estilo y de forma y de aproximación al cine se encuentra con un tremendo desconcierto, por parte de mucha gente. Entonces, la verdad es que a mí, después de hacer *El ardor*, me llevó un buen tiempo procesar y tomar distancia de todo el asunto; es decir ver qué es lo que yo quiero hacer, qué tengo ganas de hacer, cómo quiero hacerlo, etc. Y más allá de cualquier influencia externa. (15' 45")

-Hablando de influencias ¿Cuáles son las tuyas? ¿Cuáles son tus modelos?

Es raro porque cuanto más estudiás a los directores que dirigieron las películas que, a veces, te gustan mucho o te interesan mucho te encontrás con que la forma en que las hicieron o su modo de aproximarse a la historia y a las formas no tienen nada que ver con los que te imaginaste o, sobre todo, no tiene nada que ver con vos. Es muy difícil, a veces, conectar con esas cosas. Y hay directores que a uno le gustan simplemente por las imágenes que generan, otros por las cosas que cuentan, y otros por su espíritu con respecto al cine. A mí, por ejemplo, Herzog es un tipo que me encanta por su espíritu. Pero no siempre, hay películas de él que me vuelven loco y después veo otra que digo ¿qué se mandó acá? Pero me encanta cómo ve el cine, cómo se aproxima al cine, en el sentido poético de la vida. O Tarkovski, un cine que a mí a veces se me escapa, que no puedo apreciar en toda su magnitud, pero me encanta su misión poética. (17' 27") y por otro lado pienso en Scorsese, en Coppola, tipos que me excita mucho cómo filman y me estimula mucho visualmente y me parece muy divertido y gozoso ver sus películas, pero también son chabones que han llegado ahí por una serie de circunstancias y de influencias personales que para mí son marcianas, entonces cuanto más crezco y voy pensando cómo hacer películas cada vez trato de mantenerme más distante justamente de las influencias porque he aprendido que no sirve más que como referencias lejanas o como si uno quiere incorporar algún aprendizaje técnico o narrativo, pero no puede ser una influencia profunda, digamos. O no debería. Yo prefiero que no lo sea. (18' 37")

A Sandra Gugliotta

Entrevista efectuada vía Skype, el miércoles 30 de septiembre de 2015

-¿Cómo fueron tus inicios en el cine?

Estudié en la escuela de cine. La del instituto. La escuela pública. Y cuando empecé, venía del teatro. Había hecho teatro y de repente me cambié para el cine porque me parecía que era más orgánico. Igual, en ese momento no era el cine lo que es ahora; no había ni la cantidad de escuelas de cine, ni los jóvenes estaban incluidos, era otro mundo. Y también era particularmente diferente para las mujeres. Las mujeres no tenían acceso; pensá que la única mujer directora –quizás había alguna más–, pero la que se veía más parecía ser María Luisa Bemberg. El cine, además, era una cosa de clase, muy distinto a lo que es ahora.

-Tu primera experiencia fue como productora, no como directora ¿Es así?

Mi primera experiencia como profesional, sobre todo ahora lo tengo más fresco porque se están cumpliendo los veinte años, fue *Historias breves*. Es lo primero que yo siento como cosa de ruptura en mi carrera porque fue como el acceso a un mundo profesional en el cine. Además, fue como un hecho medio milagroso, de esas cosas que suceden en algunas coyunturas, cuando se cruzan una serie de variables. *Historias breves* fueron unos cortos de una convocatoria para un premio de cortometraje al que yo me presenté con un proyecto sin ninguna expectativa de nada, y gané. De ahí salieron diez cortos y se armó una película que se armó como largometraje y que la película fue proyectada como largo y que convocó a la gente –no sólo a la gente sino también a la crítica– y fue como un suceso cultural. Yo ahora lo tengo como muy fresco porque hubo una serie de homenajes y de cosas que se armaron y libros que se publicaron y eventos; pero realmente es sencillo, siento que *Historias breves* fue la puerta de acceso al mundo de un cine en el que después yo continué, porque *Historias breves* fue un proyecto financiado por el Instituto del Cine, dentro de las pautas del Instituto del Cine, con una producción con dinero, y en mis películas siempre fueron apoyadas –mucho o poco– por el Instituto, siempre estuvieron dentro de un esquema de producción, siempre fueron estrenadas, siempre participaron de un circuito de estreno, de críticas, de festivales, y esa marca estuvo desde el primer corto. Desde ese corto, que no fue el primero pero, sí, el [primero] público.

-Mientras hablabas me vino a la mente la asociación con la reciente película Relatos salvajes que, si bien muchos asocian al estilo de Tarantino, tiene mucho de la estética de *Historias Breves* ¿no?

Mirá, justamente ayer me mandaron una edición muy linda que se acaba de hacer en homenaje a *Historias breves* y hay un libro que escribe Diego Lerer donde se hace la misma analogía. O sea, lo compara. Dice "Qué cosa tan loca que veinte años después la película suceso en la Argentina son cortometrajes. Jamás lo había pensado, nunca me puse a pensar eso. Sí, te diría que hay algo en *Relatos salvajes*, que me sonaba como algo ya visto; pero

bueno, no es el caso analizar *Relatos salvajes*. Aunque podría ser que hubiera una familiaridad.

-Bueno, voy a insistir por el lado de la producción. Vos tenés un hermano productor, pero vos ya había producido películas antes que él.

Sí, yo había participado en *Picado fino* [como productora ejecutiva], y después del corto también [después de 1995]. Siempre seguí, y ahora mismo en mis películas también, yo soy productora también. Siempre tengo eso, sigo con eso; con esa multitarea de escribir, producir y dirigir, que cada vez se vuelve más arduo.

-*Picado fino* fue en el 93 ¿Para vos, entre la producción de esa película y las que produjiste después de la adopción de la nueva ley de cine hubo alguna diferencia? ¿Hubo un cambio radical o no fue tal el cambio en tu faceta como productora? Me refiero para conseguir dinero, sobre todo después del hito que significo la adopción de la nueva ley de fomento del cine en 1995.

(08'10") Está bien hacer como un corte en el '95, así como ahora se está hablando de *Historias breves* como un hito, porque fueron años de, no solamente renovación de personas, equipo técnico y de lenguaje cinematográfico sino que también para nosotros ese momento era como una contestación o la renovación de un formato de producción que era un formato de dinosaurios, de un formato de cine muy caro, difícil, para mí era un cine de ricos, de un cine lleno de normas; y nosotros éramos como una contestación, como decir: "Miren, se están haciendo películas con toda esa plata y nosotros con muchísima menos hacemos un largometraje". ¿Por qué? Porque se usan otras maneras de producción, porque se ve el cine de otra manera, o porque se incorporan nuevas personas en el cine. Ahí coincidió con la ley de cine, y ahí es donde la gente toma esto como una realidad. Porque al principio decían: "ah bueno pero éstos son cortos" [ante el éxito de *Historias breves*], pero cuando los que hicieron los cortos hacen los largos empieza a ser más tomado en cuenta. Entonces hay una renovación. Yo pienso en mi primera película, *Un día de suerte*, y hoy en día es como una superproducción; yo, con esa película, ¡me fui a filmar a Roma y a Sicilia! Yo creo que no puedo producir esa película ahora. Ahí se cruzan demasiadas variables: por qué se pudo hacer en ese momento y hoy sería tan caro y tan difícil. Pero nosotros representamos y ejecutamos el cine de otra manera. Lo que pasa es que yo siento que después se pegó como otra vuelta y el cine con el que nosotros veníamos a contestar [el establecido entonces] se transformó en ese mismo que estábamos peleando. Hoy en día, las estructuras de cine, las estructuras de producción, son formatos tan bien pesados, tan bien anquilosados, que pareciera que se sistematizó una manera de hacer cine donde yo creo que de nuevo hay poco espacio para la libertad, hay poco espacio para la confrontación; creo que estamos yendo hacia un cine muy de productores, en los dos últimos años se consolidó esta tendencia y que tiene un por qué, que tiene que ver con un espejo en el que nos miramos, que para mí tiene que ver con que nuestro espejo es España, y se consolidó un cine de productores. Y creo que los años anteriores, los años del NCA (el nuevo cine argentino) los que dieron como fruto esas historias breves y ese camino fue un cine de autor, un cine de autor, de director; y ahora hay

una tendencia que está cambiando y que yo creo que es la que se consolidó. Hoy en día no podés tener, ni acceder, ni trabajar con dinero público, con el dinero de los apoyos del Instituto del Cine si no tenés una estructura administrativa y legal muy consolidada, entonces eso hace que un director-productor quede muy afuera del sistema mientras que nosotros, los directores-productores, antes podíamos tomar las riendas del asunto y manejarlo; eso te produce un tipo de cine más libre, un tipo de cine no tan formateado, un tipo de cine que puede aspirar a otras cosas. Si el que puede acceder al instituto es exclusivamente el que tiene una estructura –esto tiene que ver también con cómo se consolidó el país y su estructura fiscal, cómo se estructuró fiscalmente, sindicalmente, etc.–, entonces si el que puede acceder tiene que tener esa estructura yo siento que hoy en día se está atendiendo a que tengan el poder los productores que puedan acceder a eso; que son los que terminan como siempre: el dinero y el acceso al dinero marca como siempre en la cultura e influye mucho en los discursos, influye mucho en qué se dice y en qué se produce. Después hay un montón de gente que está yendo por afuera (por afuera del INCAA) –Yo hablo con esa gente– que justamente está cada vez en más dificultades para poder producir, no es fácil, todo es muy caro en Argentina. (13'25")

-En cuanto a tu primera película, *Un día de suerte*, yo no me había puesto a pensar en que habías ido a rodar a Roma y a Sicilia en plena crisis. Efectivamente hay pasajes en esos lugares. Sin embargo, para mí, es una película donde la crisis sale por todos los poros. ¿Cuál es la génesis de la película? El guión lo escribiste vos misma ¿es así?

Sí.

-¿Cómo surgió la idea? ¿Cuánto tiempo tardaste en hacerla?

Yo estuve muchos años escribiendo esa historia. Eso cayó justo en la crisis de 2001, pero tenía que ver con cortes de luz que habían estado antes, tenía que ver con mi barrio, el barrio de mi familia, el barrio de Boedo. Yo había visto todos esos cortes. ¡Fijate qué loco! Quince años después sigue pasando exactamente lo mismo y [los cortes] siguen estando en los mismos barrios, mayoritariamente, y la gente sigue haciendo lo mismo: cortes de calles, con las gomas y todo eso. Yo lo había visto, había empezado a escribir, tenía mucho que ver con algo autobiográfico. Evidentemente mi apellido es italiano, no hace falta que lo aclare. Incluso, fijate en la producción, yo pude ir a Italia, pude ir a Sicilia y a Roma a hacer scouting de la película, es decir, ir a ver locaciones, estudiar, conocer, y ahí también la película se enriqueció porque me di cuenta que esa imagen de Italia que yo tenía desde chica no tenía nada que ver con la realidad, o sea que también esa sensación es muy genuina, es una sensación que yo tuve: el personaje que llega con una Italia un poco cristalizada en el recuerdo del abuelo que no tiene nada que ver con la Europa de ese momento. (15'50")

-Entonces, entre que empezaste a escribir el guión y empezaste a rodar la película ¿Cuánto tiempo pasó?

Me parece recordar que pasaron cuatro años. Parece una enormidad, pero más o menos debe haber pasado ese tiempo.

-¿El estreno salió rápido?

La película tuvo su momento de suerte porque sale en el 2001 y parece el relato de lo que estaba pasando en ese momento en Argentina, que evidentemente no podía ser porque esa película tendría que haber sido filmada antes. Pero en Europa ganó dos premios en Berlín, paseó como por sesenta festivales, fue un sueño para todos. Fue loco porque, por un lado, nos quedamos sin un mango; yo creo que solo llegué a terminarla y después vino la crisis, yo acababa de terminar la película con la última plata que tenía; cuando llegamos al festival de Berlín ya no teníamos dinero. Te acordás que no teníamos la plata real, no la podíamos sacar del banco. Pero todo eso que en lo personal fue caótico a la película la transformó como en un testimonio de la época, de ese momento; sobre todo porque impactó mucho afuera.

-Si vemos la frecuencia con que aparecen tus largometrajes, cada cinco o seis años, nos lleva a preguntarnos sobre tu relación con el medio, cómo te desenvolvés en el campo cinematográfico ¿Estás en permanencia metida en medio o le dedicás sólo una parte de tu tiempo –porque también sos docente ¿no?– cuando te surge algo?

No, no. Yo hago muchas cosas, estoy totalmente involucrada en el cine. Sí, sí, todo el tiempo. Claro, da esa sensación porque las películas… Lo que pasa es que el proceso de realizarlas o de conseguir el dinero o todo eso ya es estar implicado en un montón de actividades que tienen que ver con el medio. Incluso ahora no estoy dando clases, si lo decís por las clases en la Universidad de Palermo, no las tengo; lo que tengo a veces es un seminario en Timbre 4 de adaptación para cámara. Pero hay una conexión permanente con todo el medio; o porque estás asistiendo a alumnos, o porque asistís a encuentros de coproducción, encuentros de esto, encuentros de lo otro. Porque las películas tienen una etapa de desarrollo que también es muy activa; y después, la etapa posterior al estreno de una película también es muy activa. Es esa la dinámica.

-Me llamó mucho la atención el paralelismo que hiciste entre la época actual y los momentos de la crisis en cuanto a los cineastas y las dificultades para hacer una película. En tu caso, ahora tenés más visibilidad, pero al momento de hacer tu primera película ¿Sentiste algún tipo de traba para hacerla?

No, yo no tuve ninguna. La verdad es que tuve mucha suerte porque yo escribí ese corto sin pensar en nada, creo que lo escribí en una noche y lo gané, me sucedió eso y después era como el camino natural que un largometraje que viniera de cualquiera de nosotros iba a ser apoyado por el Instituto. Entonces era como casi un premio. El guión era bueno. Nunca tuve dificultad. En realidad, yo nunca tuve dificultad para conseguir el dinero para mis cosas; esa es una de las cosas a la que estoy muy agradecida. Es una cosa que me sucede. Si yo tardo en filmar es por una cuestión interior, por una cuestión de autoexigencia y porque si yo no estoy contenta o no estoy decidida o que no tengo ganas de contar algo, no lo hago. Todo lo que hice, lo hice absolutamente convencida de que estaba queriendo hacer eso y que era lo mejor que yo podía hacer en ese momento y que además iba a poder acompañarlo durante todos los años que lleva una película que es un enorme compromiso: poder acompañarlo, sostenerlo, pelearlo, llegar hasta el final; que quede algo con lo que cada día durante los tres años de

trabajo me iba a despertar con ganas de seguir trabajando en eso. Esos proyectos larguísimos, durísimos –o por lo menos fueron así para mí muchos–, con muchas cosas buenas pero también con que hay que sostenerlos mucho. Espiritualmente tener la fortaleza de que pase lo pase, de que gusta o no gusta, funciona o no funciona, te escriben buenas críticas o te escriben malas críticas, ganás o perdés, sea lo que sea, el proyecto es el que yo elegí; entonces hasta tener esa certeza no hice nada. Es mi manera de ser; no hago cosas de las que no estoy convencida porque ya sé que después me pasa eso, después es duro de sobrellevar. Sí hago trabajos chicos que me dan mucha felicidad. La verdad es que los cortos me dieron muchísima felicidad. Hay un corto que se llama *Posadas*, que me encanta, que me encantó hacerlo y fui feliz todo el tiempo. Y hay otro corto que hice el año pasado, *Épica*, que tiene que ver sobre Malvinas, que son trabajos por encargo; hice también una miniserie documental de ocho capítulos que ahora ya está subida en Internet y estamos viendo si sale en algún canal; la disfruté muchísimo. (25'10")

-¿Cómo se llama?

Se llama *La relación humana*, justamente de sociología, con Pablo Alabarces. Es muy linda. Está en CDA. Es una serie que grabamos hace algunos años pero que no tuvo mucha difusión y que ahora ya la subieron a Internet y que estoy trabajando justamente para que se difunda. Esos son mis trabajos de los últimos cinco años: son dos cortos, la serie, las cosas que estoy produciendo. La serie me encantó hacerla, la disfruté mucho, conocí gente buenísima; venían los sociólogos recapos haciendo distintos temas. Pero hacer un largometraje me lo tomo con muchísima autoexigencia. (26'04")

-Ya que hablabas de la libertad y de la autoexigencia, y que no querés hacer algo que no te gusta ¿Gozas de total libertad para llevar adelante tus proyectos? ¿O te pueden aparecer con algo raro? Te pregunto porque algunas veces tengo la ligera sospecha de que cuando, por ejemplo, se trata de una coproducción con otro país las productora extranjera impone un actor de su país ¿Pasa eso o no? En tu caso, al menos.

Yo creo que si vamos a hablar sobre los condicionamientos del dinero voy a dividir la pregunta en dos partes. En lo que me pasa a mí, precisamente porque soy productora de mis trabajos y porque pienso seguir siéndolo y por ese margen de suerte –yo cada vez creo más en la suerte, en el azar– yo puedo realizar lo que quiero, la verdad es que cada vez que decidí hacer algo lo conseguí. Siempre. O por obstinación, o porque casi no hay nada que me desconsuele y que me eche para atrás. Por obstinación lo voy a conseguir. Pero bueno, aceptan mis proyectos, ya tengo como una cierta consideración, me conocen, conocen mis trabajos, todo eso hace que yo no tenga como condicionamientos, si es a esa palabra a la que te referías.

-Sí y no. No necesariamente condicionamientos, sino que te sugieran algo.

No, eso no existe. Nosotros en Argentina y en el Instituto la verdad que no hay ningún tipo de imposición artística. Digamos que hoy en día se puede apoyar o no un proyecto pero no hay un condicionamiento artístico. Puede ser que haya tendencias, que haya proyectos o estilos de

cine menos apoyados últimamente; pero yo creo que hay bastante democracia, que se seleccionan y se aprueban cosas diversas. Eso por un lado. Por el otro lado, si me preguntás si las coproducciones ponen algún condicionamiento, yo creo que en realidad si el dinero –no sólo en las coproducciones sino también en los fondos, cuando hay circulación de dinero internacional– hay ciertas tendencias que son apoyadas más que otras; hay ciertas estéticas, hay como modas, como discursos, que son más apoyados en determinados momentos. Te estoy hablando en particular ya de los fondos internacionales no de las coproducciones, es decir la gente que pone plata en un proyecto de alguna manera tiene una idea o una definición de lo que quiere apoyar y lo que no, claramente. Esos son los que participan más culturalmente en un proyecto. Y las coproducciones… lo mismo, hay tendencias; la palabra sería tendencias. En cada uno de los circuitos donde hay dinero, ya sea si coproducís con España hay ciertas tendencias, con Alemania otras, con Francia otras, con Brasil otras; es decir, hay que se apoya, un cine más fácil, y hay un cine que no se apoya. Sí, hay eso, como también lo hay en otras artes. En la circulación de ciertas obras culturales yo creo que siempre hubo determinadas decisiones o miradas de quienes apoyaron eso.

Cuadros

Cuadro 1

Cuadro 1. Salida de pasajeros argentinos según el destino final del viaje, por los principales puestos migratorios del Gran Buenos Aires desde enero 2001 en adelante

Período	Total	Mercosur						Resto de América Latina	EE.UU. y Canadá		
		Subtotal	Brasil	Uruguay	Paraguay	Chile	Caribe			Europa	Otros
2001	**2 255 629**	**1 207 976**	**472 326**	**714 709**	**20 941**	**166 528**	**112 657**	**113 608**	**295 811**	**336 140**	**22 909**
Enero	354 502	225 245	83 875	139 755	1 615	18 524	21 346	14 452	38 490	31 852	4 593
Febrero	282 325	174 359	62 135	110 471	1 753	16 528	15 712	11 263	34 857	26 278	3 328
Marzo	206 313	108 402	51 368	55 099	1 935	13 832	13 399	9 403	30 950	27 171	3 156
Abril	188 770	93 307	32 874	58 509	1 924	12 263	8 928	9 262	33 308	29 799	1 903
Mayo	160 828	62 664	25 837	34 893	1 934	11 625	7 671	9 141	30 815	37 367	1 545
Junio	137 655	55 442	24 026	29 650	1 766	11 055	6 508	7 787	23 999	31 470	1 394
Julio	181 265	81 758	36 187	43 516	2 055	20 083	8 178	10 981	26 602	31 858	1 805
Agosto	161 465	73 561	31 818	39 977	1 766	15 751	6 925	10 154	24 774	29 429	871
Septiembre	132 597	64 084	29 276	33 262	1 546	10 814	6 012	8 472	14 244	27 743	1 228
Octubre	128 791	72 387	30 525	40 166	1 696	11 340	6 012	7 532	11 427	19 113	980
Noviembre	138 161	82 212	31 712	49 035	1 465	11 183	6 256	7 648	12 456	17 542	864
Diciembre	182 957	114 555	32 693	80 376	1 486	13 530	5 710	7 513	13 889	26 518	1 242
2002	**1 365 378**	**656 567**	**211 629**	**431 560**	**13 378**	**121 362**	**36 549**	**72 068**	**180 120**	**290 809**	**7 903**
Enero	191 312	119 439	31 429	87 048	962	13 342	6 202	8 761	19 056	23 033	1 479
Febrero	130 339	76 613	18 325	57 282	1 006	9 128	3 955	6 339	14 398	19 343	563
Marzo	118 873	60 392	21 126	38 155	1 111	9 645	3 578	5 318	13 792	25 491	657
Abril	95 055	39 554	14 711	23 552	1 291	8 324	2 897	5 906	12 990	24 988	396
Mayo	104 604	43 126	13 682	27 971	1 473	8 838	2 270	6 189	14 980	28 702	499
Junio	97 257	39 416	13 285	25 117	1 014	8 107	2 457	6 244	13 013	27 361	659
Julio	106 616	45 867	16 557	28 178	1 132	9 789	3 092	8 037	15 431	23 932	468
Agosto	95 365	37 569	15 855	20 686	1 028	9 161	2 593	6 835	15 242	23 470	495
Septiembre	97 198	36 582	15 802	19 667	1 113	9 957	2 637	5 008	15 079	27 499	436
Octubre	102 340	43 259	16 276	25 888	1 095	11 469	2 544	4 638	16 140	23 652	638
Noviembre	96 376	44 777	16 377	27 278	1 122	11 883	2 311	4 451	14 381	17 902	671
Diciembre	130 043	69 973	18 204	50 738	1 031	11 719	2 013	4 342	15 618	25 436	942
2003*	**1 266 518**	**621 954**	**242 983**	**365 442**	**13 529**	**130 905**	**25 987**	**66 550**	**153 721**	**257 966**	**9 435**
Enero	160 415	94 720	28 396	65 452	872	13 067	2 848	7 080	17 356	23 819	1 525
Febrero	118 495	71 212	25 130	45 198	884	8 727	2 263	5 356	11 243	18 710	984
Marzo	105 554	53 381	24 170	28 047	1 164	11 271	1 981	5 767	11 563	20 717	874
Abril	99 456	49 319	19 860	28 238	1 221	11 020	1 683	5 369	11 813	19 616	636
Mayo	98 151	40 939	17 872	21 839	1 228	11 973	1 822	5 635	12 957	24 320	505
Junio	103 164	40 078	17 015	21 818	1 245	11 762	2 124	5 396	13 616	29 568	620
Julio	125 401	56 763	24 143	31 259	1 361	13 791	2 770	7 159	16 837	27 143	938
Agosto	113 742	48 124	19 990	26 893	1 241	12 756	2 691	6 584	16 354	26 509	724
Septiembre	111 860	47 249	21 354	24 697	1 198	11 340	2 702	6 519	14 891	28 414	745
Octubre	120 287	60 886	22 644	37 028	1 214	12 999	2 523	5 708	14 528	22 810	833
Noviembre	109 993	59 283	22 409	34 973	1 901	12 199	2 580	5 977	12 563	16 340	1 051

Nota: en los vuelos con escalas, por no contar con información adicional, se considera a la totalidad del pasaje con destino al punto final del vuelo.

Se incluye: Aeropuerto Internacional de Ezeiza, Aeroparque Jorge Newbery y Puerto de Buenos Aires.

Fuente: elaborado por INDEC en base a los partes diarios suministrados por la Dirección Nacional de Migraciones.

* En 2003 la muestra se reduce a 11 meses.

Cuadro 2

Cuadro 2. Entrada de pasajeros argentinos según la procedencia inicial del viaje, por los principales puestos migratorios del Gran Buenos Aires desde enero 2001 en adelante

Período	Total	Mercosur				Chile	Caribe	Resto de América Latina	EE.UU. y Canadá	Europa	Otros
		Subtotal	Brasil	Uruguay	Paraguay						
2001	**2 199 324**	**1 205 131**	**462 373**	**721 314**	**21 444**	**157 479**	**116 226**	**105 305**	**290 154**	**301 750**	**23 279**
Enero	305 692	211 118	66 576	142 817	1 725	15 649	16 009	10 617	27 926	20 954	3 419
Febrero	307 875	195 949	74 147	119 967	1 835	15 973	17 587	11 779	34 336	28 464	3 787
Marzo	237 885	128 931	57 015	69 807	2 109	16 929	14 166	11 178	37 038	25 520	4 123
Abril	188 545	103 291	36 662	64 753	1 876	12 361	9 796	8 656	30 078	22 071	2 292
Mayo	151 444	66 786	25 416	39 449	1 921	10 306	7 960	7 927	30 173	26 609	1 683
Junio	135 537	55 170	23 247	30 158	1 765	9 392	6 236	7 276	25 013	31 105	1 345
Julio	149 127	70 182	25 397	42 985	1 800	14 256	7 773	7 867	20 856	26 896	1 297
Agosto	180 223	82 724	35 638	45 099	1 987	18 920	9 191	10 506	27 113	30 468	1 301
Septiembre	134 282	62 224	27 982	32 517	1 725	11 558	6 917	8 178	16 498	27 853	1 054
Octubre	136 936	73 546	31 093	40 789	1 664	11 234	6 716	7 233	12 466	24 661	1 080
Noviembre	131 720	76 691	30 163	44 971	1 557	10 559	6 853	6 791	11 878	18 077	871
Diciembre	140 058	78 519	29 037	48 002	1 480	10 342	7 022	7 297	16 779	19 072	1 027
2002	**1 305 932**	**687 987**	**222 045**	**452 199**	**13 743**	**122 397**	**36 426**	**63 571**	**171 011**	**217 327**	**7 213**
Enero	179 128	127 775	29 206	97 619	950	10 940	5 453	6 372	12 473	14 767	1 348
Febrero	149 131	99 136	21 939	76 184	1 013	9 745	4 187	6 193	14 016	15 135	719
Marzo	116 843	65 707	22 891	41 503	1 313	10 291	3 986	5 874	14 051	16 194	740
Abril	93 607	49 996	15 966	32 727	1 303	9 296	2 805	4 599	12 229	14 294	388
Mayo	89 406	44 116	13 849	28 812	1 455	9 079	2 121	4 579	13 876	15 286	349
Junio	87 052	39 585	13 049	25 439	1 097	8 292	2 302	4 551	13 415	18 356	551
Julio	94 111	43 953	14 084	28 797	1 072	9 361	2 849	5 666	12 930	18 981	371
Agosto	95 236	40 903	17 398	22 467	1 038	10 742	2 710	5 838	14 661	19 987	395
Septiembre	86 833	36 311	15 567	19 660	1 084	9 282	2 411	4 808	13 411	20 198	412
Octubre	102 414	43 715	18 016	24 597	1 102	11 582	2 183	4 358	16 019	24 111	446
Noviembre	97 829	43 170	18 758	23 209	1 203	11 045	2 517	4 576	16 615	19 303	603
Diciembre	114 342	53 620	21 322	31 185	1 113	12 742	2 902	6 157	17 315	20 715	891
2003*	**1 263 015**	**644 981**	**247 010**	**384 017**	**13 954**	**128 509**	**25 222**	**63 840**	**156 181**	**235 303**	**8 979**
Enero	132 323	86 782	21 911	64 091	780	9 053	1 878	3 952	11 836	17 907	915
Febrero	137 715	87 540	28 762	57 908	870	9 500	2 287	5 501	13 585	18 204	1 098
Marzo	115 552	62 480	24 984	36 216	1 280	10 977	2 172	6 349	13 799	18 697	1 078
Abril	97 284	51 679	21 387	29 074	1 218	11 334	1 693	5 185	11 790	14 825	778
Mayo	90 003	40 893	18 593	21 005	1 295	11 455	1 797	5 564	13 397	16 339	558
Junio	96 101	40 669	17 053	22 383	1 233	11 367	2 030	5 312	14 774	21 262	687
Julio	115 262	50 897	21 709	27 954	1 234	12 957	2 545	6 432	15 434	26 155	842
Agosto	123 309	54 353	23 491	29 387	1 475	13 660	2 910	7 339	16 989	27 313	745
Septiembre	108 883	47 679	20 596	25 418	1 665	11 380	2 501	6 250	14 446	26 047	580
Octubre	126 235	60 878	24 892	34 792	1 194	13 771	2 554	5 935	15 358	26 967	772
Noviembre	120 348	61 131	23 632	35 789	1 710	13 055	2 855	6 021	14 773	21 587	926

Nota: en los vuelos con escalas, por no contar con información adicional, se considera a la totalidad del pasaje como procedente del punto inicial del vuelo.

Se incluye: Aeropuerto Internacional de Ezeiza, Aeroparque Jorge Newbery y Puerto de Buenos Aires.

Fuente: elaborado por INDEC en base a los partes diarios suministrados por la Dirección Nacional de Migraciones.

* En 2003 la muestra se reduce a 11 meses.

Cuadro 3 - Listado de Countries – 2015 (total 652)

Zona Norte Gran Buenos Aires (409)

	Acacias Blancas	Alamo Alto	Albanueva
Aldea del Luján	Altamira	Alto del Molino	Altos de Del Viso
Altos de Don Segundo	Altos de la Horqueta	Altos de Manzanares	Altos de Pacheco
Altos de San Fernando	Altos de San José	Altos del Barranco	Altos del Casco
Altos del Casco	Altos del Golf	Altos del Pilar	Amarilys
Amarras de Escobar	Apart Country Club S...	Aranjuez	Aranzazu
Arboris Las Lomas	Ayres Chico	Ayres del Pilar	Ayres Plaza
Ayres Vila	Bahia del Sol	Barbarita	Barrancas de San Jose
Barrancas de Santa M...	Barrio Armenia	Barrio Parque Del viso	Barrio Parque Las Lo...
Barrio Parque Matheu	Barrio Parque Pero	Barrio Parque Talar	Belen de Escobar
Bella Vista Chico	Benavídez Greens	Bermudas	Bernardita
Biloba Tortuguitas	Boat Center	Boating	Boca Raton Country Life
Bosque Alto	Bosque Chico	Brujas Barrio Privado	Buen Puerto
Buen Retiro	Buenos Aires Golf	Buenos Aires Village	California Village
Camino Real	Campo Chico	Campo Grande	Campus Vista
Cardales Village	Carmel	Casablanca	Chacra del pilar
Chacras de Escalada	Chacras de La Alameda	Chacras de La Cruz	Chacras de la Reserva
Chacras de Martin Fi...	Chacras de Murray	Chacras de Olivia	Chacras de Pergamino
Chacras de San Rafae...	Chacras del Molino	Chacras del Parana	Chacras La Angelica
Champagnat	Chingolo 102	CISSAB	Club De Campo Hacoaj
Club de Campo Manuel...	Club de Campo Pueyrr...	Club Privado el Ombu	Colonia de Chacras
Complejo Villanueva	Condominio Tortugas	Condominio Tortugas 2	Country el Barranco
Country Ranch	CUBA Country V de Mayo	Cuba Fatima	CUBE
Don Caggiano	Dos Rios	Drysdale	El Abra
El Aduar	El Alazan	El Aromo	El Bosque
El Campo fincas excl...	El Canal pueblo náu...	El Canal Pueblo Nautico	El Canton
El Cardal	El Casco	El Castro	El Cazal
El Chaja	El Durazno	El Encuentro	El Ensueño
El Establo	El Estribo	El Jacaranda	El Jaguel
El jaguel del monte	El Lago	El Lucero	El Malacate
El Mirasol	El Molino	El Naudir	El Pato Verde
El Portal de Pilar	El Portillo	El Recodo	El Remanso
El Rincon de la Retama	El Solar Club de Campo	El Solar de la Capilla	El Talar de Pacheco
El Viejo Vivero	El Zorzal	Estancia Alvear	Estancia la casualidad
Estancia Las Achiras	Estancia San miguel	Estancia Smithfield	Estancias del Pilar
Estancias Golf	Eucalis	Fincas de Maschwitz	Fincas del lago
Galapagos	Golf Club Argentino	Golfers	Hábitat Residencias
Haras del Pilar	Haras del Sol	Haras La Amanecida	Haras Santa Maria
Hi42.5	Highland Park	Hindu	Indio Cua
Isla del Este	Isla del Sol	Isla Santa Monica	Jardin nautico de Es...
Jardines de Escobar	Jardines de Saravi	La Aguada	La Arboleda
La Arboleda	La Barra Village	La Caballeriza	La Campina
La Canada de Pilar	La Candela	La Candelaria	La Candelaria
La Cascada	La Cautiva Pilar	La Celina	La Codorniz
La Colina	La Comarca	La Damasia	La Delfina
La Emilia	La Escondida	La Esperanza Club de...	La Herradura
La Honorata	La Isla	La Legua	La Lomada
La Macarena	La Martinica	La Masia	La Merced
La Montura	La Mora	La Nazarena Ecohousing	La Otilia
La Palmera	La Peregrina	La Pilarica	La Posta
La Pradera	La Pradera de San Ig...	La Quebrada	La Ranita
La Reserva	La Retama	La Ribera	La Rinconada 1 y 2
La Rotonda	La Serena	La Toscana	La Tranquera
Lagoon Pilar	Lagos del Norte	Laguna del sol	Larena
Las Acacias	Las Angelicas	Las Araucarias	Las Brisas
Las Condes	Las Cuasarinas	Las Cuasarinas	Las Glorias
Las Liebres	Las Margaritas	Las Marias	Las Mercedes
Las Orquideas	Las Palmas	Las Victorias	Las Violetas
Las Vizcachas	Loma Verde	Lomas de Benavidez	Lomas de Fatima

Lomas del Pilar
Los Angeles Village
Los Ceibos
Los Horneros
Los Montes Pueblo Ca...
Los Ombues
Los Quinchos
Los Tacos
Mapuche
Marinas del Sol
Maschwitz Privado
Miraflores
Nordelta
Olivares Petrel Norte
Palmers Cottage
Patacon
Pilar del lago
Pilar Joven
Pilará
Pradera de Santa Bar...
Puertos del Lago
Rincon de la Costa
River Oaks
Rocio del Talar
San Andres
San Gabriel
San Isidro Chico
San Joaquin
San Juan
San Matias
San Sebastian
Santa Clara
Santa Maria
Santa Paula
Septiembre
Soles del Pilar
Talar Chico
Terrazas de Morra
Torrepueblo
Valle Claro
Villa Bertha
Villa Pacheco
Village Las Lomas
Week End

Los Abedules
Los Aromos
Los Eucaliptus
Los Jazmines
Los Nogales
Los Paraísos
Los Sauces
Los Tres Coniles
Marina Canestrari
Marinas Golf
Maschwitz Village
Montecarlo
North Ville
Pacheco Golf Club
Parque Exaltacion
Petit Champagnat
Pilar Golf y Country...
Pilar Plaza
Pinar de Tigre
Princess
Punta Paraná Ciudad...
Rincon de Maschwitz
Roble Joven
Rocios de Pilar
San Benito
San Geronimo
San Isidro Labrador
San Jorge
San Lucas Village
San Miguel de Ghiso
Santa Barbara
Santa Clara
Santa Maria
Santa Silvina
Serena de Morra
Soles del Pilar
Talar del Lago
Terrazas del Lago
Tortugas
Valle Viejo
Villa del lago
Villa Rosa
Village Las Lomas
Windsor Park

Los Alamos
Los Boulevares
Los Faroles
Los Lagartos
Los Olivares
Los Pilares
Los Senderos I
Los Troncos
Marina Maschwitz
Martindale
Mayling
Nautico Escobar
Nuevo Milberg
Palmares de Pilar
Parque Irizar
Petrel Village
Pilar Green park
Pilar Privado
Pinares Country Club
Puerto Palmas
Quebradas Villa Rural
Rincon de Morra
Robles de Maschwitz
Saint Matthews
San Carlos
San Ignacio
San Jacinto
San Jorge Village
San Manuel
San Pablo
Santa Catalina
Santa Clara Manzanares
Santa Maria de los O...
Santa Teresa
Sofitel Reserva Card...
Spring Dale
Talar del Lago II
Tigre Chico
Touring
Venice
Villa Marina
Villa Victoria
Vistas al Golf

Los Alcanfores
Los Caracoles
Los Fresnos
Los Laureles
Los Olmos
Los Potrillos
Los Senderos II
Manzanares Chico
Marina Serena
Maschwitz Club
Medal Golf Club
Newman Club
Nuevo Pilar
Palmas Plaza
Parque Sakura
Pilar del Este
Pilar House
Pilar Village
Poblado Isleño
Puerto Panal
Quinta de Atalaya
Rincon del Arca
Robles del Monarca
San Agustin
San Francisco
San Isidro Catedral
San Javier de los Ce...
San jose
San Marco
San Rafael
Santa Catalina
Santa Isabel 2
Santa Maria del Tigre
Sausalito
Solares del Talar
Stradivarius village...
Taxodium
Tigre Joven
Tres Horquetas
Verazul
Villa Olivos
Village Golf y Tenis
Vistas del Golf

Zona Sur Gran Buenos Aires (156)

360 Espacio Canning
Altos de Adrogue
Amaneceres de Canning
Bambu Villages Sport
Brisas de Adrogue
Campos de Cañuelas
Campos de Victoria
Chacra de Alcala
Chacras de Hudson
Club de Chacras Chap...
Cruz del Sur
Echeverria del lago
El Carmen
El Fogon
El Palomar
El Rocio
Espacio Las Cavas
Fincas de Iraola
Grand Bell

Abril
Altos de Brandsen
Area 60
Barrancas de Iraola
Campo Azul
Campos de Echeverria
Canning Villages
Chacra Petión
Chacras de la Trinidad
Country Club el Venado
CSIS
Ecobarrio El Retiro
El Carmencito
El Lauquen
El Paraiso
El Rodal
Estancia Benquerencia
Fincas de Iraola II
Greenville Polo y Re...

Adrogue Chico
Altos de San juan
Bambu Villages Classic
Barrio Melazzi
Campo Daromy
Campos de Roca
Cavapampa Club de vi...
Chacras Al Sur
Chacras de San Pablo
Country Club el Vena...
Don Alberto
El Bosquecillo
El Centauro
El Metejon
El Pato
El solar del Aguador
Estancia Las Malvinas
Fincas de San Vicente
Haras del Sur 1

Alla en el Sur
Altos del Carmen
Bambu Villages Relax
Brickland
Campos de Canuelas
Campos de Roca Dos
Cayman Village
Chacras de Abbott
Chacras del Alba
Country Mi Refugio
Don Joaquin
El Candil
El Despertar
El mirador club de c...
El Rebenque
El Sosiego
Estancia Villa Maria
Fincas del Alba
Haras del Sur 2

Haras del Sur 3	Haras del Sur 4	Horizontes al sur	Hudson Park
La Alameda	La Arbolada	La Arboleda del Trebol	La Azulada
La Candida club de C...	La Casona	La Deseada	La Elisa
La Esperanza	La Federala	La Horqueta de Echev...	La Magdalena
La Martona	La Mata	La Merced	La Olivia
La Pintada	La Providencia Count...	La Taquara	La Vieja Estación
Lagos de Canning	Lagos de Canning II	Lagos de San Eliseo	Laguna Azul
Laguna del Sauce	Laguna Vitel	Las Acacias de Hudson	Las Canuelas club de...
Las Cañuelas Club d...	Las Cavas	Las Fuentes	Las Fuentes II
Las Golondrinas	Las Perdices	Lobos Country Club	Lomas Athletic Club
Lomas de Petion	Los Naranjos	Los Ombues de Hudson	Los Rosales
Los Talas	Lunas del Sur	Magallanes	Main Park
Malibu	Mirasoles de Monte G...	Nuevo Quilmes	Pampas pueblo de Hudson
Parque Las Naciones	Pergolas de Canning	Posada los Lagos	Prados de la Vega
Principado de San Vi...	Pueblos del Plata	Puerto Chascomus	Puerto Trinidad
Quintas del Sol	Ranelagh Golf Club	Rincon de Canning	Saint Thomas Country...
San Cirano	San Eliseo Country, ...	San Lucas	Santa Clara al Sur
Santa Inés	Santa Juana	Santa Rita I	Santa Rita II
Santo Domingo	Solar del Bosque	Terralagos	Terrazas de Quilmes
Uribelarrea	Victoria Village	Village Del Parque	Villalobos

Zona Oeste Gran Buenos Aires (87)

Aero Country Club	Altos del Lujan	Altos del Sol	Alvarez del Bosque
Arcos del Oeste	Arroyo Dulce	Banco Provincia de B...	Bar Kojba
Bosque Real	Bosque Zapiola	Campos de Alvarez	Casco de Alvarez
Centauros	Chacras de Bragado	Chacras de Gral Rodr...	Chacras de Open Door
Chacras de San Andres	Chacras El Espinillo	Chacras La Catalina	Chacras la Primavera
Chacras San Andres	Club de Campo Las Hojas	Comarcas de Lujan	El Argentino Farm Club
El Cardenal del Monte	El Casco de Leloir	El casco de Moreno	El Chamical
El Jaguel	El Moro	El Moro	El Nacional Club de ...
El Potrero	El Resuello	Estancia Las Lilas	Everlinks Club de Golf
Fincas de Alvarez	Haras del Sol	Haras Maria Elena	Haras Maria Eugenia
Haras Maria Victoria	Haras San Pablo	Idish Land	La Asunción Club de...
La Canada Polo Club	La Cecilia	La Cesarina	La Clara
La Colina	La Concepcion	La Concepción II	La Guadalupe
La Soberana	La Tradicion	Las Cortaderas	Las Lajas
Las Lilas	Las Praderas de Lujan	Loma Escondida	Lomas de Olivera
Lomas de San Francisco	Los Juncos	Los Pinguinos	Los Platanos
Los Puentes	Los Robles	Lujan del Sol	Maria del Parque
Pehuen	Prados del Oeste	Privado Astorga	Puertas Adentro
San Diego	San Felipe	San Jose de los Talas	San Patricio
Santa Ana	Santa Irene	Santa Maria club de ...	Santa Matilde
Solares del Jaguel	Soleloir	Terravista	Terrazas del Golf
Tres Pinos	Villanova Haedo	Weston	

Fuente : www.guiacountry.com