

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO? NOTAS PARA PENSAR UN REALISMO EN LAS VILLAS LITERARIAS DE ESTE MILENIO

Sonia Jostic*

Sintonía fina y sincronía fina: una semblanza sobre ajustes realistas

Conocida es la más reciente etapa de la “polémica sobre el realismo” en su versión vernácula. Con la publicación, en 2002, de *El imperio realista*, el sexto tomo de *Historia crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, la coordinadora del volumen, María Teresa Gramuglio, (re)colocó la categoría del realismo en una situación de visibilidad que supo ser retomada y examinada por las reflexiones elaboradas durante las Jornadas de discusión que se llevaron a cabo en Rosario, a fines de 2005, cuyo aliento crítico (cuando no beligerante) se explicita en el plural (“Realismos”) inscripto en la convocatoria del encuentro. La estela del debate suscitado en aquella ocasión prolongó sus enfoques a través de algunas de sus voces, en especial mediante el trabajo de Sandra Contreras, quien (además de ocuparse largamente de un escritor de realismo por lo menos problemático, como es César Aira¹, y de haber participado en el volumen dirigido por Gramuglio) fue responsable de la introducción del *Boletín* (2005) en el que se dio cuenta de algunas de las intervenciones que habían tenido lugar a lo largo de las citadas Jornadas. La labor de

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de las cátedras de Literatura Iberoamericana II y de Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Correo electrónico: sjostic@indicom.com.ar.

1 Su *Las vueltas de César Aira* se publica en 2002, el mismo año en que aparece *El imperio realista*. Creo que Contreras alcanza gran contundencia y claridad en algunas de las afirmaciones a propósito del vínculo entre Aira y el realismo en momentos posteriores a ese libro. Pienso en las referencias que realiza a su lectura de Aira, donde subraya la preposición y añade: “creo que nunca enfatizaré lo suficiente la importancia de esa preposición: no es el realismo *en* Aira sino el realismo *de* Aira, el realismo *según* los paradigmas que su literatura crea” (2013, 7; como se indicó, los subrayados son de la autora).

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

Contreras siguió, fundamentalmente, revisando y desarrollando aquellos planteos, tanto en artículos² como en ocasión de seminarios³. A su vez, fueron apareciendo enfoques críticos que, de manera directa o indirecta, promovieron la amplificación y la apertura de (y hacia) ciertas (otras) zonas del debate, como aquella en la que el realismo se desliza hacia lo (más estrictamente) real (Horne, Garramuño, Palmeiro). Finalmente, cabe mencionar “Nuevos y viejos realismos”, la exposición de Elisa Calabrese que integró la Mesa Plenaria de Clausura del Celehis del año pasado⁴.

Algunas afirmaciones formuladas por Gramuglio en *El imperio realista* admiten una lectura en estrecho diálogo con el momento (el presente) en el que se efectivizó la publicación. Acerca del realismo, señala la autora que “aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudiza en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes” (8). Y que, por lo mismo, “las expresiones más significativas del realismo tienden a afirmarse de manera orgánica, o en otras palabras, menos esporádica, cuando las vivencias del cambio convierten la sociedad en un objeto problemático para un número significativo de personas” (26). Sin pretender, de mi parte, una transpolación (cuando, además, con el objeto de vincular “las diversas manifestaciones del realismo con las transformaciones de la Argentina que incidieron en la configuración del campo literario”, el volumen presenta un recorte temporal que se extiende entre el final del siglo xix y los años treinta del xx), pienso en la posibilidad de articular esas observaciones con el momento exponencialmente conflictivo que fue diciembre de 2001. Obviamente, la fecha constituye “solo” la punta de un *iceberg* que se fue solidificando a lo largo de varias décadas; pero es innegable su contundencia simbólica (y su consecuente

2 En “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, reescribe la introducción de las Jornadas rosarinas pero incorporando la exploración del diálogo que las ficciones argentinas y actuales son capaces de establecer con aquellas participaciones de índole fundamentalmente teórica.

3 Remito al texto de 2013, citado en la nota 1. Se trata de la reunión de aportes que son producto de seminarios de posgrado dictados por la autora entre 2009 y 2011.

4 El Congreso Internacional de Literatura española, latinoamericana y argentina de 2014 se desarrolló entre el 10 y el 12 de noviembre.

pregnancia) respecto de la percepción de la sociedad en sí misma como problema y de la cristalización del imperativo y la urgencia de un cambio, entre otras cosas, social. Se ha dicho, por ejemplo, que “2001 tiene todas las de ganar el atributo de *acontecimiento*”, a lo que se agregó: “No [...] por la crisis, el terror, la furia o el hambre. Sino porque el tiempo se aceleró, y lo real advenía dejándonos mudos” (Cherri 2009; el subrayado es del autor). No llego a leer con claridad la lógica excluyente que articula esta proposición; particularmente, en cambio, diría que el tiempo se aceleró, en efecto, pero empujado *por* el estallido de crisis, terror, furia, hambre durante mucho tiempo acumulados y comprimidos. Planteos de este orden tienen cierto aire de familia con aquellos en virtud de los cuales Luz Horne adjudica la actual revitalización del realismo, precisamente, a una exasperación de época:

es casi innegable que en diversos contextos nacionales latinoamericanos, desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas [...] comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y films que adoptan una estética realista para exponer una marginalidad creciente y mostrar la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso (13).

En otras palabras, estoy pensando “clásicamente” en el realismo: en tanto ocasión de una voluntad de registro (tanto reflexivo —relativo a los modos de representación— como transitivo —relativo a la oferta tópica—) del (su) propio presente; en el realismo conectado (de manera siempre oblicua, claro) con la coyuntura en la que se inscribe su manifestación. En ese sentido, entonces, el eventual “acontecimiento” condensado en torno a la cifra “2001” opera como —jamás mecánico, pero sí fértil— caldo en el que se cuece una (re)activación peculiar del “fenómeno” realista, propulsado por una retroalimentación ostensible entre la producción ficcional y el discurso crítico-teórico. Valga como muestra de esa lógica expansiva la mención del “realismo idiota” (Speranza 2005), el “realismo fantasmal” (Drucaroff 2007), el “realismo delirante” de Laiseca, el “realismo inseguro” o “incierto” (Cohen 2003); el “realismo atolondrado” o “sucio” de Cucurto; es decir: la presencia de formulacio-

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

nes indistintamente procedentes de la crítica y de los propios escritores de ficción.

Aunque, en alguna oportunidad, Sandra Contreras cuestiona la estricta sincronía del realismo con su tiempo⁵, creo que su argumentación se traba con la sintonía (otra forma de sincronía, me atrevo a señalar) que le reconoce al vínculo. Contreras acepta que “Un problema centralísimo del realismo es su relación con el tiempo”, pero se pregunta si se trata de “su relación con el tiempo representado o, como lo demostró tempranamente Jakobson, el de su relación con el tiempo de la lectura” (2013, 18). Y pienso que sendas alternativas admiten, desde ya, la opción; pero no por eso inhabilitan la posibilidad de coexistencia, su superposición, sobre todo cuando, como sucede en el caso que se examina en esta comunicación, en este tiempo (presente) se yuxtaponen los territorios de la representación y su lectura debido a la eferescente *sincronía* entre ficción y crítica/ crítica y ficción. Contreras insiste, legítimamente, en la fecundidad de ciertos planteos de Lukács (el primer Lukács) y propone extraer de su teoría “lo que nos puede hacer pensar *hoy, en nuestras coyunturas*” (2006, 11; el subrayado es mío), por lo que, estaría, en efecto, ejerciendo la opción e inclinándose hacia el tiempo de la lectura (del realismo en su versión lukácsiana). A continuación, sin embargo, sostiene que el (o un) modo de apropiación, “*hoy, en nuestras coyunturas*”, implicaría el rescate de la lección (lukácsiana) según la cual “a coyunturas —realidades— nuevas, formas nuevas”. En este punto, creo, se priorizaría la relación del realismo con el tiempo representado y, en este sentido, el requerimiento de poner a ambas (“realidades” y “formas”) en *sintonía*; es decir: de *sincronizarlas*.

5 Por ejemplo, cuando revisa la recuperación que Gramuglio hace de Bajtín al momento de sostener que el realismo es “decisivo en la formación de la literatura argentina *moderna*” (7; el subrayado es mío). Al respecto, Contreras apunta que el tiempo de la novela moderna es, según el estudioso ruso, el presente, pero “un presente inestable y efímero (distinto del pasado de la epopeya que tiene principio y final), [...] un presente que en su totalidad es imperfecto, inacabado, y que por ese mismo inacabamiento requiere de continuación y se dirige hacia el futuro. [...] a partir de esta precisión Bajtín vincula a la epopeya con la profecía y a la novela moderna con la predicción (la novela busca predecir e influenciar el futuro real). (De allí) que cierta ilegibilidad —esto es: cierta imposibilidad de leerlo en el presente inmediato— (sea) inherente al auténtico realismo [...]. Esto, creo (dice Contreras), que hay que pensarlo: si es que el realismo es solo un género del presente, o si, tratándose de realismo, de los grandes realistas, cierto anacronismo será siempre necesario” (2005, 12-13). Particularmente, no encuentro tal anacronismo imprescindible ni necesario un desfasaje, porque, aun percibido como “inestable, efímero, imperfecto, inacabado...”, ese presente no abandona, en ningún momento, su condición de presente.

Pensar las operaciones a través de las cuales el realismo actual tramita la representación (la suya propia) conduce a Horne a calificar sugestivamente la narrativa latinoamericana contemporánea, no como “realista”, sino como *real*. De acuerdo con la autora, ya “no se trata de analizar la tematización de lo actual, es decir, (de) que se escriba *sobre* lo actual, sino de pensar cómo se alcanza un *modo actual* (o nuevo) para nombrar lo real” (25; el subrayado es de la autora). La torsión mediante la cual se encara el análisis redunda en la postulación de una capacidad de los textos (por cierto, en todo caso, de *ciertos* textos) de mostrar, señalar y hasta incluir lo real; y de dar cuenta, así, de una modificación en el modo de percepción de la realidad, resuelta mediante una estética discontinua y actualizada. No sé, en rigor, si Horne se circunscribe a una problemática específicamente vinculada con las reformulaciones del realismo; me parece que sus hipótesis lo rebasan y acometen una indagación que pasa, más bien, por una (posible) naturaleza (o un cierto comportamiento) de *la* literatura⁶ latinoamericana de estos tiempos. Lo que se examina es una transformación del ejercicio retórico: una suerte de suspensión de la índole verbal que cede ante la materialidad del encuentro entre texto y experiencia en pos de una literatura ahora habitada por formas no lingüísticas, mucho más próximas (aprehensión de las lecciones vanguardistas mediante) a un registro propio de la lógica de la imagen⁷. En *Literaturas reales*, las huellas de la realidad en

6 Dice Horne que “Para lograr una transformación de la estética realista, esta narrativa (la correspondiente a su corpus de trabajo) parece exigir que la literatura misma sufra una transformación” (15). Esta línea es heredera, de hecho, de las consideraciones que la Directora de las Tesis de Doctorado de Horne, Josefina Ludmer, ha promovido acerca de las “literaturas posautónomas” (2007) en tanto la escrituras del presente, que, aun tras presentarse como “literatura”, no admiten su lectura en tal sentido debido a la ausencia de categorías que, canónicamente, le son intrínsecas al hecho literario (autor, estilo, sentido, etc.). A estas escrituras, según Ludmer, “no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes”; ellas “son y no son literatura al mismo tiempo, son realidad y ficción” porque constituyen un producto del fin de la autonomía literaria a la que ha dado lugar, entre otras cosas, la lógica de la producción y la circulación de la letra que dispone, hoy por hoy, el mercad(e)o literario.

7 Si bien Horne aclara que la base teórica del corpus que examina ‘no se pensará en torno a lo real lacanianos sino más bien en torno a la indicialidad de lo fotográfico o a la performatividad, tal como la pensaban los situacionistas’ (p. 39), su planteo no se limita a la incorporación de imágenes fotográficas al texto sino de cierta ambición de las palabras por guardar en sí mismas lo tangible. Uno de los ejemplos que provee Horne corresponde a *Los incompletos* (2004), novela de Sergio Cheifec, donde se discurre con exhaustividad a propósito de la materialidad escrituraria: “La novela reflexiona constantemente sobre la textura de los papeles y sobre las

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

las palabras se vinculan de manera especial con lo abyecto y lo horroroso (o sea, con lo inenarrable); instancias, estas, que no son, estrictamente hablando, patrimonio de la literatura realista. Finalmente, si bien la hipótesis y los argumentos articulados a lo largo del libro son (¿cómo negarlo?) sumamente sugerentes y provocativos, y, por otro lado, establecen un diálogo con otras lecturas con las que parecen estar tramando una filiación reflexiva y metodológica⁸, activan una usina de herramientas que no parece operar en la propuesta de mi corpus.

El exceso es sagrado

Hace poco, en ocasión de un trabajo que fue la primera incursión en reflexiones de este orden, elaboré algunos apuntes sobre el procesamiento narrativo actual (y, en principio, realista) de los márgenes urbanos; en rigor: no de cualquier margen sino, estrictamente, el correspondiente a las villas miseria. Remito, entonces, a esa comunicación (Jostic 2014), algunos de cuyos planteos repondré en estas líneas. El desarrollo tenía como eje la tensión de una lógica que, por un lado, se apoya en un escenario tradicionalmente vinculado con el realismo crítico (la villa) y las asperezas de su cultura, regida por la carencia material; y, por otro lado, el desborde de lo que denominé una *poética del exceso*, cuyo andamiaje se sostiene en la saturación,

huellas que el trazo escrito dejan sobre la hoja en blanco [...] y vuelve, obsesivamente, sobre el aspecto gráfico, puramente significante de la letra escrita" (119). Es una suerte de reverso respecto de los planteos que Louis Marin (1993) ya planteaba, hace varios años, acerca del poder de las imágenes: transitivo (dada su capacidad de transmitir aquello representado) pero, también, reflexivo (dada su propiedad de presentarse a sí misma como representando algo). Horne estaría proponiendo algo similar en el orden de las palabras, dotadas de cierto espesor reflexivo más allá del valor transitivo.

8 Me refiero a trabajos con "aire de familia" como los de Florencia Garramuño (2009) y Cecilia Palmeiro (2010). Garramuño piensa el fenómeno (textual, sí, pero más ampliamente artístico) en términos relativamente similares, pero en relación con la experiencia táctil: "En el caso de estas prácticas, me interesa sobre todo insistir en que al pensar la experiencia como tacto *no intento simplemente señalar la predominancia de experiencias táctiles en el arte del período [...]*. De hecho, quedarse en eso sería limitarse a un puro esteticismo [...]. Más que una referencia a los materiales o recursos con los cuales se construyen estos textos y prácticas, investigar esa *tactilidad apunta a percibir la transformación radical que con respecto a la relación entre arte y experiencia supone esta hapticidad*" (40; los subrayados son míos). Se trata de planteos que claramente están problematizando la idea misma de representación porque "al incorporar la dimensión de la cercanía física y de la tactilidad, escapa a la distancia que sostiene a la (misma)" (35) y da lugar a "un tipo de realismo no representacional" (Horne 2011, 89). Pueden consultarse, también, los aportes de Cecilia Palmeiro (2010) sobre la incidencia de la tecnología en la escritura contemporánea.

la acumulación y la expansión. De esta manera, se establece el contraste entre “lo que falta” y “lo que sobra” en las novelas de tres autores de la generación que ronda los cuarenta años: *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), de Leonardo Oyola; *Dame pelota* (2009), de Dalia Rosetti (heterónimo de Fernanda Laguna). Propuse que una aproximación tal se ofrece como posibilidad de ejercer una mirada “horizontal”, como réplica al mucho más convencional verticalismo que emplaza el negativo (del que no tiene) indefectiblemente *abajo*, e impulsa, desde allí, una lectura simplificadora.

Se me dirá que, en todo caso, lo que hace mi corpus es coquetear con tópicos salidos del espacio villero y que, como tales, se inscriben en el universo de la tradición realista⁹, pero para ser resueltos mediante una poética que opera a contrapelo de los procedimientos propios de ese sistema de representación. Y, en este punto, se impone invocar uno de los pocos consensos de la crítica, a saber: la actual impracticabilidad del realismo clásicamente concebido. A su vez, me apresuro a señalar que las novelas que recorta mi análisis no responden, en rigor, al horizonte de expectativas desplegado por el patrimonio tópico del realismo, aunque tampoco lo abandonan, porque el abordaje de índole social está extrañamente inoculado de una religiosidad popular que abre la cantera de lo sagrado y de lo ominoso. Concretamente: en *La Virgen Cabeza*, Cleopatra es una travesti (de pasado prostibulario: era “Kleo” cuando se anunciaba en el rubro 59) que se comunica con la Virgen en la villa El Poso; en *Santería* y *Sacrificio*, Fátima es la poderosa médium de Puerto Apache, donde ejerce la cartomancia y vislumbra el futuro; en *Dame pelota*, Dalia es una futbolista *amateur* que se muda a Villa Fiorito, enamorada de la Catana, otra futbolista (profesional) pero, sobre todo, bruja que puede otorgar “la autoridad” de provocar temor¹⁰. De la mano de estos personajes se cuelan, en los textos, La

9 Basta considerar *Villa miseria también es América* (Verbitsky 1957).

10 Cleo, Fátima y la Catana encarnan las peculiares implicancias que la posición jerárquica asume en el ejercicio de la religiosidad popular, donde el privilegio siempre está muñado de reciprocidad debido a “la idea de que alguien es tal porque depende de otros, y en ese círculo de dependencias contrae obligaciones y derechos” (Míguez y Semán, 27). En este sentido, la ecuación (jerarquía-reciprocidad) se presenta sumamente potenciada y es especialmente paradójica, ya que nunca la asimetría resulta tan acentuada como en los vínculos que lo “profano” puede llegar a establecer con un orden superior y, a su vez, pocas son las ocasiones en las que (como sucede en la religiosidad popular) proliferan tanto los contactos e “intercambios” que el “más acá” y el “más allá”

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

Bestia, un panteón villero suscripto a la deformidad, monstruos en combate, *supays* que despiden olor a azufre, salamancas, *payés* que protegen a los delincuentes devotos de San La Muerte, estampitas protectoras con la imagen de San Jorge, el imprescindible Gauchito Gil, la música de Gilda, muertos-vivos/zombies que piden ser liberados de su condición, ritmo vudú, una lemanjá devenida “Reina del salar (jujeño)”, sectas del mal, etc.; todos ellos, componentes de prácticas devocionales que, más que triturar (al uso inverosímil) los contornos de la realidad (villera), los complejizan, los extienden y, en definitiva (y otra vez), los *exceden*, mediante el registro de una dimensión tan *otra* como distintiva. Los de estas villas literarias son universos fundados en una lógica que, tomada por el arrebato al que lo sagrado se entrega en su interior, es refractaria al dogma y la medida, e impulsa la elasticidad de estéticas y peripecias recargadas.

El personaje de Cleo anima los días de El Poso: tras ser rescatada de la prostitución por la Virgen, la travesti es divinamente instruida por Esta para organizar la villa mediante la construcción de un estanque destinado a la siembra de carpas robadas del Jardín Japonés. Pescadora de hombres que intenta *rescatar* a los pibes del paco y a las pibas, de la prostitución, Cleo es, ante todo, pescadora del urgente alimento que, mediante la multiplicación (espontánea y no milagrosa) de los peces (y ya no de los panes), activa la agencia y la autogestión de la miseria¹¹.

operarían en virtud de los “dones” de mediadores, videntes y líderes de culto. La “alianza” genera, en efecto, derechos: el prestigio, el poder y los consiguientes beneficios (que las novelas formulan en términos materiales) debidos a la posesión de esas facultades; y también deberes: el imperativo de una “donación” de la propia persona por parte del médium. (Martín 2006) Esta concepción de lo sagrado sería, de algún modo, transgresora (o, al menos, problemática) en sí misma, en la medida en que se fragua por fuera del marco interpretativo previsto por la tradición católica. En otras palabras, la experiencia popular de lo religioso tiende a “naturalizar” lo “antinatural” (por ajeno a lo real-natural) excediendo la excepcionalidad mística y activando, en cambio, lo sagrado en zonas muchas veces rugosas para el registro de la “moral” católica.

11 El Poso es un Paraíso luego Perdido, tras una violenta *recuperación*, no por topicalizar el *locus amoenus* sino porque allí “algo de lo sagrado circulaba” (96). Pero no todas las villas de *La Virgen Cabeza* son —a su peculiar modo— utópicas: la Virgen protege El Poso, pero la Cóndor es un “pequeño Auschwitz” en Buenos Aires. Se trata del territorio de La Bestia, líder de una red de trata de blancas que quema viva a una chica paraguaya de dieciséis años y a quien Qüity practica la eutanasia. Junto al cuerpo carbonizado aparece un papel con la inscripción: “el olor de la carne quemada por el fuego apaciguará a Yavé”, el verso del Levítico que era la marca de la Bestia. La figura de la Bestia es, obviamente, reconocida como un personaje bíblico, salido del libro del Apocalipsis (Ap 13), pero, en otro orden, me resulta interesante reparar en estudios antropológicos realizados en

De la “travesti santa” se enamora Qüity, una periodista lumpen que ingresa a la villa convencida de que allí estaba la historia que necesitaba para presentarse, con chances, al concurso que premiaba las crónicas que le interesaba publicar: “una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar” (Cabezón Cámara 31). Lejos, muy lejos, del culto a lo inmaculado de una Madre Virgen no manchada por el erotismo, ambas, Cleo y Qüity, hacen del “pecado” de la voluptuosidad un principio vital y terminan formando una heterodoxa Sagrada Familia (de amazonas) tras haber engendrado a Cleopatrita. El Poso tiene su propio panteón, exhibido durante la procesión cuyo cortejo, con mucho de *camp*, era “una marea: como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de las travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo” (55). Presididos por la rubísima travesti (siempre *lookeada* como Eva Perón¹²) y la estatua de la Virgen a la que “...le dicen Virgen Cabeza, por nosotros, que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio” (125), una estatua “Medio cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra” (34), desfilan la Difunta Correa, “obra del mismo escultor que había hecho a la Virgen, [...] porque era igual de raquítica y cabezona”; el Gauchito Gil, no canonizado porque “puesta a canonizar ladrones, la Iglesia prefiere los que le roban a los pobres”; Catalina de Siena, patrona de Roma que, dedicada a chupar el pus de las llagas de los enfermos, en este caso “chupaba una pantorrilla ajena que parecía una pata de pollo”; el doctor Pantaleón, que “era una especie de monumento al torturado”; San Malverde, patrón de los narcos mexicanos, “con paquetes hasta el culo y armado tipo Rambo”; Juana de Arco, “una muñecota con armadura [...]

la zona del Amazonas y del Nordeste de Brasil, donde se ha detectado el empleo “extraño” del término, al que se lo relaciona con una “vuelta al cautiverio”. Se trataría del cautiverio de *los pobres*, en general, mientras que la Bestia funcionaría como una especie de “comodín” en el que en ocasiones se acentúa la asociación con el Estado, en otras con la clase dominante, con la economía mercantil, los bancos, el dinero o los extranjeros. (Velho 2004) En cualquier caso, la figura de la Bestia debe pensarse en relación con “el enemigo”, el/un diablo (que es, en definitiva, un ángel caído y, por eso, “cautivo”); por extensión, la Bestia vinculada con la simbólica del mal.

12 Aunque la *performance* de Cleopatra suele remitir a las *drag Queens*, es en la figura de Eva donde resulta sintetizada, dada la “actuación” simultáneamente distribuida en dos órdenes: el social y el mediático.

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

medio travesti también”. Hasta que lo grotesco de la ceremonia *kitsch* deriva en una acre reflexión acerca de las formas que asume el “arte” de la pobreza: “¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Será alguna forma de realismo villero? Tal vez el escultor estaba diciendo que es en la cabeza y en ningún otro lugar donde residía el reino de los cielos, donde los primeros serán los últimos y los últimos los primeros. O que la desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres” (56).

En las novelas de Oyola, Fátima Sánchez es una prestigiosa vidente y, también, la viuda de Ray, uno de los “caciques” más *pesados* de Puerto Apache, donde administraba la posesión del territorio hasta que fue asesinado. Ray tenía su devoción:

...la venía juntando en pala. Y si bien era generoso con el malón, parece que se desentendió del Santito y que el Señor de la Muerte¹³ no se la dejó pasar. Un pendejo del orto lo hincó en una pierna y se desangró. [...]. Lo perdí el primer viernes de diciembre del '92. El 4. Me avisó un sobrino suyo, Danielín. Él lo encontró. Pobre borrego. Lindo recuerdo se tatuó con solo trece años. [...]. Danielín me contó que cuando llegó hasta ese hueco Ray todavía estaba vivo. Y que lo último que alcanzó a pronunciar fue una advertencia. Le pidió a su sobrino que nunca le fallara al Santito (Oyola 21-22).

Y Fátima, por su parte, deposita su fe en un santo que es otro: “el Gaucho [...] para nada rencoroso, por más que digan por ahí que sí. Si vos no le cumplís al Gaucho, Antonio no te la va a cobrar. Nunca. Porque sos vos el que tiene el problema. No Él” (20-21). La exposición a la venganza es, entonces, lo que, en gran medida, marca la diferencia entre la generosidad del Gauchito¹⁴ y el “jodido” San La Muerte. Fátima

13 San La Muerte es una figura en la que se fusionan tradiciones amerindias precolombinas (específicamente, guaraníes) con elementos de la religión católica (activados en las “reducciones” jesuíticas) que dan por resultado una entidad diferente respecto de otros integrantes del panteón popular. El culto de San La Muerte experimenta un gran impulso y expansión a partir de los años noventa, cuando reverbera a cargo de jóvenes que no conocen al santo (no averiguan su origen ni le presentan ofrendas) sino que se vinculan con él en función de su iconografía amenazante y fúnebre. (Almirón et al., 2005)

14 Orientada hacia lo señalado acerca de la Bestia de *La Virgen Cabeza*, esto es: su relación con una simbólica del mal asociada al capitalismo, remito, respecto de Antonio Gil, a las exégesis antropológicas que recuperan la

(viuda pero siempre protegida por individuos que se ubican en distintos lugares —dentro y fuera— respecto de la ley) es perseguida y obligada (sin éxito) a realizar el “amarre” que le impone Lucía¹⁵ Fernández, su más importante clienta, oriunda de El Jabuti (una villa del Bajo Flores desbordante de brasileños), pero, sobre todo, mafiosa y asesina que en su pasado supo ser una cotizada prostituta. El desacuerdo entre ambas mujeres pronto pasa de la amenaza al brutal enfrentamiento de rivales que, en pleno combate, exhibirán la naturaleza monstruosa que comparten. Porque Lucía es, también, La Marabunta: un demonio con piernas de mujer que parece salido de una película clase B, cuya enrulada melena pelirroja se convierte en un ejército de hormigas coloradas que el monstruo vomita de su sonrisa hasta que su cabeza arde como una hoguera encendida y sus ojos se inyectan de rojo y de sangre. Y, a su vez, Fátima es la Víbora Blanca, un reptil albino que, habiendo sobrevivido a la muerte con la que su propia familia intentara ejecutarlo debido a su condición diferente (débil), logra llegar a adulto y demostrar así su extraordinaria potencia. De acuerdo con las nunca del todo coincidentes “habladurías del Jabuti”, la lucha de sendos monstruos se remonta a tiempos remotos en las legendarias salinas de Ambergasta¹⁶ o remiten a pedestres infidelidades de la villa¹⁷; en cualquier caso, la

identidad proletaria del santo popular. El Gauchito fue un trabajador rural injustamente perseguido y asesinado por la policía, reconocido por la autoridad tras su muerte (ante la imposibilidad de mover la cruz del sitio que la evocaba) y recordado por robar a los ricos para ayudar a los pobres. La creencia en el Gaucho representa, entonces, un acto político en la medida en que se articula con la resistencia ante situaciones de dominación cuya figura, de algún modo, revierte al constituir “la revancha simbólica de los pobres o la desnaturalización del orden social por parte de los sectores populares” (Carozzi 99). Como sucede en el caso de San La Muerte, la fama milagrosa del santo se vio exponencialmente incrementada durante la década de los noventa, entre los sectores juveniles del conurbano relacionados con la cultura del delito y de la violencia.

15 Es oportuno reparar en la procedencia bíblica de los nombres de las rivales.

16 Donde la tierra temblaba al paso de voraces hormigas antropófagas hasta que “algo se abrió [...] permitiendo la entrada al mundo de una criatura que no debería andar con nosotros, los verdaderos hijos de Dios. Sus herederos” (Oyola 76). Tras el estallido de un trueno, una anciana se sobrepone a la atmósfera apocalíptica que gana el sitio y adopta a aquella beba (la “criatura”) pelirroja, pero pronto advierte el engaño porque “lo que ella protegía no era un crío sino algún demonio” (78). Intentando subsanar el error, la anciana abandona a la “niña-hormiga” y durante su huida se topa con “una lampalagua tan blanca como la sal (que) iba viboreando hacia el lado de donde ella venía” (78).

17 De acuerdo con la versión provista por Fátima-La Víbora Blanca, en cambio, ella también había nacido en El Jabuti, fruto de una infidelidad en la que habría incurrido su hermosa madre negra, y cuya delación estaría

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

presencia de Fati entre los “brasileños supersticiosos” convoca el conjuro ineludible: “¡A *Víbora Branca, Senhora do Rey, o poder de Cristo te aparta!*” Las embestidas del duelo se libran entre bandas que incluyen patovicas, policías y pibes de vida no demasiado *sancta* pero consecuentes con la lealtad. Todos ellos creen en la eficacia de los *payés*¹⁸, y se entregan a plegarias y consagraciones que, al fin y al cabo, poco saben de la piedad y de los escrúpulos¹⁹.

La Catana no detenta, estrictamente, el rol protagónico de *Dame pelota*, pero, de algún modo, es (como Cleo y como Fati) el personaje que mueve los hilos de una trama novelesca enloquecida; es la pieza secreta de una superficie textual cuya densidad se modifica tras la revelación de su (verdadera) identidad. Dalia, la protagonista, es una joven jujeña que trabaja en Musimundo, pero, sobre todo, ama jugar al fútbol, y lo hace en Independiente. La novela comienza el día en que, con Dalia en el arco, su equipo debe enfrentarse contra Boca, donde La Catana es estrella. La previa al partido ya incorpora una ritualidad que remite a cultos afrobrasileños²⁰:

Y aparece por la puerta una Bahiana vestida de blanco con una gran pollera de tres vuelos. [...] Ella que nos habla en portugués: “Oi... mininas. Aquí trazeu a pata du carao para ter uma boa performance no roll du partidao. Eu vou fazer a mandinga potenchi du carallo para evitar ou dedenzou du team”

inscripta en el color claro de la piel de la niña. Esto la convirtió en objeto de las supercherías de la villa y dio cauce a su abandono, con miras a una muerte segura.

18 San La Muerte libra de la muerte a quien lo lleva tatuado e “incorporado” bajo la piel, tallado en una bala o en una falange humana; es decir: como un amuleto o *payé*.

19 Como sucede en *La Virgen Cabeza*, *Santería* también transita el motivo de la villa recuperada. Lo que Juan Sasturain, en su prólogo a la novela, ha leído en términos de combate entre las fuerzas del Bien y del Mal también acepta, en virtud de la estructura de cajas chinas que organiza la novela de Oyola, una lectura comprometida con el presente: sin saberlo, Fátima condena a muerte a Puerto Apache al negarse a satisfacer los apetitos del Mal encarnado en Lucía y la villa termina arrasada por las topadoras como en un *Poltergeist* de cabotaje.

20 Cultos que, de hecho, acaban de mencionarse a propósito de la novela de Oyola, sin olvidar lo señalado en la nota 11 acerca de una posible interpretación de la Bestia de *La Virgen Cabeza*. Es evidente este aspecto que, en rigor, se incorpora al corpus solo lateralmente y corresponde a la cuestión de los procesos (in)migratorios y la consiguiente vernaculización de variables culturales que la literatura sabe capturar. Aunque el fenómeno no se limita a Brasil (pienso, por ejemplo, en la conflictiva *Bolivia construcciones*, de Bruno Morales; o en *La Boliviana*, de Ricardo Strafacce), es evidente la atracción que los cultos afrobrasileños ejercen sobre el neófito y, en un sentido próximo, la productividad literaria que reportan.

SONIA JOSTIC

[...]. Y nos bendice en la frente con un beso y una patita de animal pequeña con el pelo corto (Rosetti 6-7)²¹.

La Catana vive en Villa Fiorito y, enamorada de Dalia, la invita a mudarse con ella. Aunque los amores de Dalia no son precisamente estables, sostiene un vínculo especial con “la mejor jugadora del país”. Tras su ingreso en la villa, Dalia parece haber accedido, también, a una especie de dimensión diversa, donde tiempo, espacio, actos y hechos mutan, se flexibilizan o se alteran. Dalia va “cayendo en el enamoramiento físico (de La Catana, pero) no s(ab)e cuán real es” (20); “no recuerda bien por dónde vin(o)” (31) a Fiorito; es interceptada por una fuerza sobre la que asegura no saber “qué son, qué forma tienen... Si son un ellos, un ellas o un ‘esos’” (31); se pierde en el radio de unas pocas cuadras: “Sigo caminando. Mis pasos se hacen lentos y esa fracción de terreno que me queda por recorrer se alarga como un falo erecto” (35); compra materiales para construir su casilla a alguien que “nunca se muestra (y) que nadie conoce” (74); transita situaciones “por arte de magia” y tiene la experiencia del *dejà vu*. Dalia se siente atraída, entre otros, por La Capa, líder de la secta “las Miltonisas”, que tiene en vilo a Fiorito pero, más aún, a la villa de al lado, cuyos pasillos miden apenas 60 cm. y donde La Capa asegura tener su “gran santuario”; es la villa “Tripi Chapa”, así bautizada por sus moradores, los únicos que conocen el sitio

porque los que no viven allí no saben ni que existe ese lugar. [...]. Allí las Miltonistas son reinas de largas cabelleras rollingas. (Y) A medida que vamos avanzando, las casas comienzan a apagar sus lucecitas. Como un mini mundo navideño después de otra gran fiesta infeliz sin la venida de Jesucristo. La gente entra muda en sus casillas y cierran sus puertas con un pudor que me acongoja, como si estuviera pasando el Papa por la calle con su Papamóvil (78).

21 Y la ceremonia continúa en el entretiempo: “La Bahiana está todavía ahí, bendiciendo una medallita de Olodúm, el dios de la guerra. [...] La Bahiana se nos acerca y nos pone las medallitas en el pecho. Luego hace un ritual misterioso de humo, flores y jabones. Nos hace tomar agua bendita y nos asegura que vamos a ganar. ¿Cuánto le habrá costado al club contratar a esta mujer?” (8-9). La maniobra devocional es, al parecer, efectiva ya que el partido culmina con el triunfo de Independiente.

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

La Capa somete a Dalia a un estado de confusión que no es cualquiera: “La Capa me hizo una lobotomía cerebral, vaginal y cardíaca. El estado de mi confusión es de confusión. La confusión confundida con los cinco sentidos conectados con una realidad muy confusa” (84). Así se promueve en el personaje la angustiada convicción de que “La realidad es cruda, crudísima y horrible. La realidad o esto que me pasa que no sé qué es” (86). Pero las cosas cambian cuando La Catana decide hacer su revelación: si hay alguien que detenta el poder en la villa y, además, lo administra, es ella. Así se sabe que La Capa y sus compañeras pertenecen a la secta del mal Uma Caruba, que, en rigor, necesita recibir la “autoridad” de la que La “bruja” Catana es fuente: “Yo les doy autoridad y la autoridad no es lo que las hace matar. Matar mata cualquiera. La autoridad es ese polvo de miedo que se levanta a su alrededor cuando ellas caminan por la calle” (89). Y Dalia intenta decodificar: “Ella (la Catana) es... *Ella*. La Todopoderosa. Puede darle autoridad a la gente para que pueda mandar a otra gente que no tiene ese poder. Los poseídos. Como el pueblito de al lado” (90; el subrayado es de la autora). La Catana, heredera de los dones de su madre, no es vidente ni sabe leer los pensamientos, pero ejerció su poder para conquistar a Dalia y, a pedido de esta, interviene infundiendo autoridad a Pamela, la oveja que es la mascota de Independiente, para que ella, a su vez, les dé autoridad a las jugadoras sobre la pelota y asegure así el triunfo del equipo. La relación entre Dalia y La Catana no prospera debido a los deseos no compartidos de maternidad; el desacuerdo determina el regreso de Dalia a su Jujuy natal, donde intentará el favor de la Iemanjá del Salar que, a diferencia de la Diosa brasileña del Mar, “es blanca y usa zapatos para poder caminar sobre él (el Salar) sin que se le estropeen tanto los pies” (53). La Iemanjá vernácula²² es “la Diosa del amor en Jujuy salado” (95), pero su sequedad entrapa la fertilidad de la *Magna Mater* africana y da lugar a una catástrofe de la cual Dalia y la pequeña hija “fubolishta” (que habría concebido con la rata Ramir) solo emergerán a fuerza de olvido.

22 Que es una suerte de vuelta a la religiosidad del comienzo de la novela (¿y un guiño a la redondez de una pelota de fútbol?).

En busca del verosímil ¿perdido?

Retomando el punto de partida de la sección anterior, propongo que la ficción argentina “joven” de estos últimos años está tramitando sus villas literarias mediante el ejercicio de una estética recargada, proliferante y vertiginosa que, en el caso específico del corpus, se encuentra narrativamente propulsada por la presencia de lo sagrado y sus pliegues (desde lo venerable hasta lo monstruoso; desde lo ominoso hasta una “tangible” religiosidad popular). Ello redundante, en principio, en que, de geografía de la *imposibilidad* y de la privación (en tanto enclave de la exclusión social y perspectiva priorizada por el realismo crítico), la actual villa literaria (y su *poética del exceso*) se resuelve como universo donde *todo* resulta admisible y *posible*.

Sobreviene, por consiguiente, la vacilación del verosímil: su tambaleo y su crisis. Entonces se impone una revisión de la categoría como punto a la vez organizador, sustentador y condensador de la estética realista, clásicamente concebida, la cual, tal como se desprende del desarrollo previo, resulta, por lo menos, problematizada. Las reflexiones que la crítica provee en este sentido abren tres posiciones, a saber: la que, para hablar de realismo, rehúsa categóricamente la interrupción de la causalidad en pos de la fábula inverosímil (Speranza 2005); la que desnaturaliza la remisión automática del verosímil al sistema de representación realista cuando las exigencias estéticas así lo imponen (Contreras 2006, 2013); la que se rinde ante la institucionalidad del término pero habilita el salto inverosímil para las producciones actuales, de discursos leídos en fuga y al cruce de lo real (Horne 2011). Particularmente, defiende el estatuto del verosímil. De un verosímil rugoso, claro está, conforme a las eventuales transformaciones de un realismo en continuo movimiento. Realismo, agregaría, pocas veces tan conmocionado e inestable como en el presente. Creo que, aunque extrañado, el verosímil no abandonó su condición de tal; que sigue siendo la zona de clivaje del realismo, incluso en su versión *aggiornada*; y que lo que las novelas del corpus exponen es, entonces, una mutación (que no es abandono) del verosímil realista. *A priori*, pienso en una dirección afín a la encarada por Contreras, cuyos planteos incluyen referencias a la posibilidad de que la narrativa realista abra, en términos formales, “una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil” (2006,

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

9), pero, de este modo, no termina de aclarar la flexibilización, la suspensión o la cancelación del término.

Para abordar los pliegues de un concepto “clásico”, es pertinente comenzar recurriendo a los “clásicos”. En su insoslayable “Introducción” a *Lo verosímil*, T. Todorov revisa, brevemente, la polisemia de la categoría y se detiene en el empleo, a su decir, “actual”, en tanto “ley discursiva” que disimula sus dispositivos retóricos con vistas a producir lo que, por esos mismos años, R. Barthes denomina “efecto de realidad” (1968). J. Kristeva es taxativa en cuanto al carácter específicamente retórico del verosímil:

El sentido de lo verosímil no tiene sentido fuera del discurso, la conexión entre objeto-lenguaje no le concierne (...). El sentido verosímil *simula* preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que ‘simular-ser-una-verdad-objetiva’ es reconocido, admitido, institucionalizado (Kristeva 65; el subrayado es de la autora).

Ahora bien: por muy “ilusoria” que sea la transparencia del vínculo entre signo y referente (y, por eso, falaz el lamento borgeano ante “la mera verosimilitud sin invención”), el texto debe tratar “de hacernos creer que *se conforma a lo real*” (Todorov 13²³; el subrayado es mío). Por muy apoltronado en el discurso que se encuentre el verosímil, debe *simula(r)* preocuparse por la realidad objetiva” (Kristeva) para construir dicha “ilusión” a fuerza del escamoteo de los procedimientos. Quiero decir: el texto verosímil no es absolutamente “libre”; debe contemplar ciertas restricciones encaminadas a ejecutar un esfuerzo, digamos, *extra*, que le pide *conformidad* con lo real, un trabajo de *simulación* (que puede no ser más que eso: una simulación, pero tampoco menos). Lo verosímil se yergue, entonces, como cualidad, como principio que articula una “estructura de conjunto referencial resultante de (la) mezcla de elementos referenciales y elementos *semejantes* a aquellos” (Rodríguez Pequeño 133; el subrayado es mío), que es más verosímil cuanto más saturada de

23 El propio Todorov lo reformula: “...dicho de otro modo: lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por *una relación con la realidad*” (Todorov 13; el subrayado es mío).

referencialidad o apariencia referencial se halle. Creo necesario, en este punto, enfatizar lo que percibo como naturaleza bifronte de lo verosímil (su desempeño en la creación y su sumisión al mundo real), debido, sobre todo, a la falta de absoluto consenso al respecto. Con el ancla tan rigurosa como heterodoxamente tendida en el dogmatismo de Lukács, Contreras avanza sobre la existencia y la necesidad de habilitar la consideración de un realismo “que postula la *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma que crea sus propios paradigmas*” (2006, 9; los subrayados son de la autora). E inmediatamente agrega: “Que esa forma suponga, en su composición, una *superación, una turbación, un alejamiento del verosímil* no es más que la *consecuencia formal* de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las *posibilidades de la expresión*” (2006, 9-10; los subrayados son míos). Hasta aquí parecería tratarse, fundamentalmente, de un problema “formal”, de la incursión en un verosímil enrarecido en pos del respeto a las potencialidades expresivas del relato. Pero Contreras sostiene, un poco más adelante, que de lo que se trata es de “dar cuenta no solo de nuevas formas de representación de la realidad [...] sino antes bien de la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de *la noción misma de ‘real’*”. (2006, 13; el subrayado es de la autora) A su vez, Horne parece tomar la posta de esos planteos y, yendo un paso más allá, señala:

si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si *cambia lo que consideramos como verosímil*, los modos de representación de la realidad y *las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar*. [...] cada época tiene su propio modo de representación y una de las características del realismo es la de querer representar el propio presente (14; el subrayado es mío).

Ambas líneas de reflexión atienden, por lo tanto, cierta relatividad del verosímil, verificable en: (a) la evidencia (y la exigencia) de una mutación en la superficie formal de los textos realistas contemporáneos, y (b) la idea de una realidad (en el sentido de “lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla”) asimismo mutada. Se trataría, en definitiva, de una suerte de acompañamiento (esto es: de

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

una sintonización y una sincronización) entre los dos procesos, lo cual, ciertamente, tiene mucho sentido al momento de pensar mi corpus. Esto sucede en dos órdenes: por un lado, reconociendo la intervención determinante de los estudios culturales y el diálogo, tan fértil como exitoso, que la literatura ha entablado, a lo largo de las últimas décadas, con las ciencias sociales²⁴ dedicadas al estudio del espacio villero. Y, por otro lado, concibiendo un verosímil elástico, que estira sus cabos hacia una dimensión “fantástica” sin por ello abandonar el territorio realista.

Los materiales investigados por las disciplinas sociales contribuyeron a adensar el espesor de las villas literarias, que siguen siendo enclaves de la precariedad, la miseria y la exclusión, pero han complejizado su lógica en el orden de “lo que se entiende por el mundo villero y los modos de percibirlo”. La ficción de estos días se permite, incluso, incurrir en un oblicuo ejercicio de la etnografía urbana²⁵, pero no para acomodar esos materiales en un “escenario a representar” (Sarlo 2), sino para inocularlos con una voluntad disruptora. La producción reciente no está animada, como antaño, por un filón sociológico ni antropológico ni ideológico. No la mueve

24 Creo que cabe, en este punto, recordar las consideraciones de Julia Kristeva acerca de las implicancias de la semejanza en lo verosímil: “Habiendo reservado a la ciencia el campo de lo verídico, este saber [...] secreta un terreno de ambigüedad, [...] en el que la verdad es un recuerdo presente (una presencia secundaria pero infaltable), fantasmal y originaria: es el terreno extra-verídico del sentido como verosimilitud. [...] ser verosímil no es sino tener un sentido. Ahora bien, dado que el sentido (más allá de la verdad objetiva) es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos [...]. Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de reflejo, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos [...] dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él [...]. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural. Este ‘principio natural’ que no es sino el buen sentido, lo socialmente aceptado, la ley, la norma, define la historicidad de lo verosímil. La semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico” (66). En el caso que se analiza aquí, habría, incluso, un segmento discursivo más, ya que se trata de la relación que sostienen las novelas con los discursos que producen las ciencias sociales y, además, de la que estos entablan con el “discurso natural”. En cualquier caso, habría una derivación de la literatura hacia una instancia otra, aun cuando esta sea de índole (igualmente) discursiva.

25 Sea recurriendo al testimonio de los puesteros de la Costanera, como en alguna ocasión señaló Leonardo Oyola; sea echando mano de la biblioteca *non-fiction*, según comentó Gabriela Cabezón durante la entrevista abierta realizada por Silvia Hopenhayn como parte del ciclo “La ficción y sus hacedores”, el 19 de octubre de 2011, en la “Casa de la Cultura”. En esa oportunidad, Cabezón reveló lo inspiradores que resultaron ser los pasillos de los libros de Cristian Alarcón (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa*) al momento de modelar *El Poso de La Virgen Cabeza*.

una vocación reivindicativa, concebida esta como postulación de la dignidad del pobre o en términos de denuncia de injusticia. Tampoco se manifiesta en ella la promoción de “un realismo pedagógico” (Horne 153) de viso naturalista, dedicado a exotizar estereotipos para reproducir la exclusión²⁶. Se trata, en cambio, de textos que se sitúan en el revés de la corrección política, administran la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia²⁷:

Les había empezado a gustar (a los villeros) la vida, [...] salir en la tele cuando venían a hacer notas sobre nuestro emprendimiento icítica, coger con las chicas de la facultad que venían porque les servíamos para sus papers y los miraban como héroes [...]. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas. Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplos de que en “este país el que se esfuerza recibe su recompensa”, a viajar a las provincias para conocer los emprendimientos de otros grupos de carenciados. La prensa empezó a hablar del “sueño argentino” para referirse a nosotros (Cabezón 89-90).

Entre el frenesí de la cumbia, los códigos delictivos, el *aguante* de la hinchada y la captura del *slang*, las villas literarias destilan, sobre todo, una devoción religiosa que materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana y abre los poros de la realidad (empírica) a lo “‘completamente diferente’, una realidad que no pertenece a nuestro mundo” (Eliade 19) y que, de acuerdo con la etimología de lo *sacer*, puede revestir un carácter festivo, venerante, santo; pero también infernal, maldito y

26 Tal como sostiene Gabriela Nouzeilles (2000) a propósito del naturalismo argentino: “Con el programa experimental de Zola, la novela argentina devino principalmente una máquina policial con la cual clasificar lo diferente. [...] el efecto pragmático de la ficción paranoica naturalista no sería curar, sino excluir y aislar” (131-132).

27 Si, en los años setenta, Kristeva sostenía que lo verosímil literario remite al discurso natural consistente en “lo socialmente aceptado” (remito a la nota 24), podría decirse que lo verosímil de las novelas del corpus interpela y tiende a desautorizar eso “aceptado” en beneficio de lo que, no siéndolo, aparece como exploración y revelación de (una) cultura(s) otra(s) por parte de las ciencias sociales.

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

execrable (*Diccionario SPES*). Se trata, por lo tanto, de novelas que tensan el borde de lo decible y de lo inefable, y que admiten la presencia ominosa del tabú. En definitiva: un corpus ficcional de trance y en trance que suscribe, cuanto menos, el cuestionamiento de “la noción misma de ‘real’” y, en ese mismo gesto, el de un verosímil que debe adaptarse a una lógica expansiva, dilatada.

De acuerdo con Rodríguez Pequeño, “los textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles” (137). Echando mano de la instancia pragmática, el autor ejemplifica su afirmación mediante el recurso a géneros²⁸ que, podría decirse, se encuentran en las antípodas del realismo. En ellos reconoce, a nivel de la labor escrituraria, la presencia de “un esfuerzo añadido con la finalidad de que el receptor crea posibles unos hechos que en realidad son imposibles; [...] un esfuerzo por lograr la *verosimilitud interna* de esa obra en tanto objeto artístico; (porque) solo así conseguirá (el autor) su objetivo, que está relacionado con el *persuadere* retórico” (137; el subrayado es mío). Del aporte de Rodríguez Pequeño (esto es: la promoción de un verosímil no mimético, propia de escrituras ajenas al realismo) se desprenden dos cuestiones: en primer lugar, que su perspectiva no admite lo que, más arriba, mencioné como naturaleza bifronte del verosímil²⁹, aunque la opción pragmática sí impone cierto envío hacia fuera de lo estrictamente textual; y en segundo lugar, que su propuesta debe ser, mínimamente, cotejada con afirmaciones según las cuales solo el realismo clásico “construye una verosimilitud” (Horne 55) y, por ende, el realismo actual es inverosímil. Entonces: una suerte de fantástico verosímil³⁰ y un realismo inverosímil pueden, creo, resultar útiles para

28 Hace referencia a (un espacio más o menos amplio dentro de) la literatura gótica o de terror y a la literatura de ciencia ficción, “en las cuales la consecuencia de (la) apariencia de verdad (ya que, al decir del autor, lo verosímil no es solo semejante a lo verdadero sino *apariciencia de verdad*) es imprescindible para que el lector perciba exactamente el efecto que pretende conseguir el productor” (137), como, por ejemplo, la facultad de suscitar temor. Es por eso que, señala R. Pequeño, la adaptación de *La Guerra de los mundos* que hizo Orson Wells para un programa de radio aterrorizó a los ciudadanos o que el protagonista de *Drácula* es, a veces e incluso hoy, considerado real.

29 Se señala, específicamente: “Nosotros creemos que *la verosimilitud no viene dada por la realidad* sino por la relación que esta tiene con el texto, con el autor y con el receptor” (134; el subrayado es mío).

30 Al que, en rigor, Rodríguez Pequeño se refiere, en ocasión de su estudio sobre los “mundos posibles”, en términos de “lo ficcional no mimético verosímil” (138).

pensar una zona de yuxtaposición, donde el verosímil (siempre verosímil) se (re) tierce (¿fantásticamente?), alterado por una *poética del exceso* de muy largo alcance aunque, finalmente, limitado.

Para seguir pensando: corpus y consideraciones finales

El exceso de los textos que me ocupan despliega personajes y vuelve a plegarlos para que, en esa maniobra, sigan y no sigan siendo los mismos: son mujeres y son monstruos, vinculad@s por acumulación y no por opción (*Santería* y *Sacrificio*). El exceso tritura, rumia y vomita textos ajenos y propios, en un trabajo barroquista con la lengua y con los discursos (*La Virgen Cabeza*). Acopia y satura y se desenfrena en la orgía del reggaetón, el vino y las pastillas; grita y discute y aúlla desde un lugar de enunciación personalísimo (Cleo, Qüity, Fati, Dalia); reniega de la medida y de la proporción para entregarse al *camp*, sus destellos y su fosforescencia perforadores; bloquea sentidos para que, aturcidos, proliferen boyando en la turbación de una eventual *Alt Lit (Dame pelota)*; se arrastra entre posesiones de sucedáneo éxtasis, supersticiones y sucesos fabulosos, agüeros funestos y legendarios, fuerzas malignas y plegarias. Hasta que el exceso no puede ser contenido ni en El Poso, ni en Puerto Apache, ni en Fiorito, y se derrama por encima y más allá de muros o de olores o de músicas. Y sea en Jujuy, donde vuelve Dalia para recibir la fuerza del amor que expide la Iemanjá del Salar; en un departamento de Retiro, donde se refugia Fátima para evitar los propósitos siniestros de La Marabunta; o en Miami, donde el éxito de la ópera-cumbia aburguesa a Cleo y a Qüity, cualquier sitio reedita aquellos excesos que supo verter la villa: aquellos que se habían fraguado en su interior y que, al desparramarse, burlaron los intentos de encierro, de aislamiento o de *recuperación* (inmobiliaria).

Ahora bien: la *poética del exceso* también conoce un sesgo, que no es reverso ni deflación (dado que el exceso no desaparece) sino anzuelo y traba. Las novelas distribuyen, en efecto, artificios que habilitan (pero no imponen) la reescritura, la opción de dar marcha atrás en el texto para —por igual— cambiar el rumbo del sentido y/o recorrer el mismo sendero de sentido. Lejos de desactivar el exceso, esa negación de lo descartable lo alimenta, pero, sobre todo, abre la revisión del

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

verosímil desde un lugar incómodo y de carácter tirante³¹. *La Virgen Cabeza*, por ejemplo, recurre a la elisión cuando Cleo conversa con la Virgen, ya que la voz de Esta nunca se deja escuchar ni leer:

—¿Qué? ¿Qué dices, Madre Santa?

—

—No, no os entiendo bien. Que sembremos, ¿pero dónde vamos a sembrar? Acá mucha tierra no tenemos, salvo que nos mudemos, claro. Explícame, madre de Dios.

—

—¡Pero agua tampoco tenemos, por la Virgen Santa!

—

—Perdón, perdón, bondadosa y clemente vencedora de la serpiente, voy a callarme la boca, os lo juro.

—

—Ay, no, no juraré más en vano, por favor habladme, madre mía.

—

—Sí, creo que entiendo, oh divina genia. Pescados, claro.

—

—Claro, pescados no. Peces, en El Poso. Seremos pescadores, ¿más o menos como los apóstoles, madre mía?

.....

—Seré vuestra Pedra, llevaré sobre mi espalda el peso de tu iglesia. Dios te salve, María, llena eres de gracia, el señor es contigo...

[...].

—Yo os lo agradezco, madre, ¿pero eso cómo se hace?

—

31. Pienso los textos recortados por mi corpus en una posición intermedia, diversa respecto de la que proponen novelas más próximas al realismo tradicional como *Puerto Apache* (Juan Martini 2005), de un lado, y también del de las más consecuentes con la ciencia ficción como *Impureza* (Marcelo Cohen 2007), del otro.

—Ah... sí, tenéis razón, si seré boluda, perdón, gilipollas, tenemos que llamar a un ingeniero. Gracias, Virgencita, qué buena que sos, ¡encima pensáís en todo (62-63).

Encargada de ejercer una especie de ventriloquia cuya práctica vuelve audible y legible la palabra divina, la “travesti santa” se mueve en una cornisa lo suficientemente lábil como para admitir la intervención milagrosa y, a la vez, el escepticismo impotente ante una villa que finalmente es arrasada por las topadoras³². Por su parte, en *Dame pelota*, Dalia suele estar drogada y/o borracha, razón por la cual nunca termina de haber certeza respecto de la realidad distorsionada (“No sé si la cerveza me ha enamorado”, 20; “creo que estoy drogada”, 33; “me invita a tomar cocaína. Yo acepto e inhalamos las dos”, 36; “Estoy un poco dura”, 37; entre otros ejemplos). No obstante, los preciosos dones de La Catana, “que no solo es buena porque hace goles sino porque los hace con *imaginación y locura*” (19; el subrayado es mío), procuran imágenes que, construidas a través de una sensibilidad y derivadas de un modo de percibir y de reaccionar ante esa (misma) realidad³³, están henchidas de potencia creativa. Son imágenes que no necesariamente fomentan la droga o el alcohol sino, por ejemplo, el ocio, tal como lo explica Dalia: “No sólo en Buenos Aires la gente es sofisticada y excéntrica. Allí (en el altiplano) la gente tiene mucha más imaginación porque por el desempleo no tiene otra cosa que hacer que imaginar. Cada mes por ejemplo invocan al arcoiris gay nevado y sin lluvia. Es muy hermoso aunque no existe” (54). En el caso de la estriada trama de *Santería*, el texto explicita la lógica acumulativa de su engranaje, el cual, como un palimpsesto, superpone versiones divergentes y, a la vez, solidarias entre sí, excluyentes y complementarias, múltiples y concomitantes: “Hay dos historias [...]. Una debe

32 Es significativo el momento de confusión de la propia Cleo: “Yo a veces pienso que ellos (la policía) le habían rezado más (a la Virgen) que nosotros (los villeros) la noche antes de la masacre y por eso ella no nos avisó, pero ella dice que no, que no sabía y jura y jura y una vez me lloró y todo porque no le creía, no sé, debe ser verdad, no puede mentir la Virgen María, me parece a mí” (124).

33 En su condición de artista plástica, Rosetti-Laguna señaló en ocasión de una entrevista: “Justamente la experiencia artística es la naturalidad imaginativa. Para mí *la imaginación es tan real como una puerta*” (Katzenstein 2013; el subrayado es mío).

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

ser verdadera y la otra falsa. Pero, ¿quién te dice? Las dos pueden ser falsas. O lo que sería mucho peor: ¿y si las dos son verdaderas?” (67). La narración procede a descargarlas y, más aún, a fomentar en(tre) ellas una congestión de digresiones y entreveros; pero lo funcional aquí es la ausencia de compromiso con alguna de las opciones: las historias pueden ser verdaderas, pero también falsas y, también, de carácter diverso. Entonces: los monstruos pueden existir o pueden tener una existencia aleatoria. Pero puede ocurrir, asimismo, que no existan en absoluto. Y que, al fin y al cabo, un verosímil extraviado y recargado logre frenar la condena a lo inverosímil.

Referencias bibliográficas

- Almirón, Iván, et al. *Una voz extraña. San La Muerte*. Buenos Aires: Colección Arte Brujo, 2005.
- Barthes, Roland “El efecto de realidad”. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Carozzi, María Julia. “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en l década del 90”. Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006. 97-110.
- Cohen, Marcelo. “Como si empezáramos de nuevo. Apuntes por un realismo inseguro”. *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2003. 129-155.
- Cohen, Marcelo. *Impureza*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Contreras, Sandra. “Realismos, jornadas de discusión”. *Boletín 12* (dic. 2005): 7-13.
- Contreras, Sandra. “Realismos, cuestiones críticas”. *Cuadernos del Seminario 2* (2013): 5-25.
- Contreras, Sandra. “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *Orbis Tertius* xi.12 (2006): 1-15. En: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf> (3/3/14).
- Cherri, Carlos Leonel. “Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio”. *Realismos, cuestiones críticas. Cuadernos del Seminario 2* (2013): 209-236.
- Drucaroff, Elsa. “Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven”. *Boletín de reseñas bibliográficas (Número dedicado a la narrativa latinoamericana actual)* 9-10 (2007): 129-151.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Garramuño, Florencia. “Los restos de lo real”. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 15-47.
- Gramuglio, María Teresa, ed. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed.

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO?

- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- Jostic, Sonia. “Nuevamente, cuando la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada”. *Gamma* xxv.52 (2014): 39-60.
- Katzenstein, Inés. “Entrevista. Fernanda Laguna central desde los márgenes”. *Otra parte* 28 (otoño-inv. 2013). En <<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes>> (15/11/2013).
- Kristeva, Julia. “La productividad llamada texto”. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (jul. 2007). En: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> (7/5/2012).
- Marin, Louis. “Introduction. L’être de l’image et son efficace”. *Des pouvoirs de l’image. Gloses*. París: Seuil, 1993. 9-22.
- Martín, Eloísa. “La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular”. Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006. 75-96.
- Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Oyola, Leonardo. *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.
- Oyola, Leonardo. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.
- Palmeiro, Cecilia. “Escrituras complementarias: tecnología y subjetividad”. *Viso. Cuadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética* 8 (ene.-jun. 2010). En: <<http://www.revistaviso.com.br/>> (4/6/2012).
- Rosetti, Dalia. *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista* 86 (dic. 2006): 1-6.
- Speranza, Graciela. “Por un realismo idiota”. *Boletín* 12 (dic. 2005): 14-23.

SONIA JOSTIC

- Torodov, Tzvetan. "Introducción". Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15.
- Velho, Otávio. "El cautiverio de la Bestia". *La antropología brasileña y contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Grimson, Alejandro, Gustavo Lins Ribeiro y Pablo Semán, comps. Buenos Aires: Prometeo, 2004. 409-442.
- Verbitsky, Bernardo. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.