

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras

Trabajo Final de Licenciatura

Relatar la nación, al margen.

Identidades y representaciones de lo nacional en *Do fundo do poço se vê a lua*, *El Campito* y *Lengua madre*

María Elisa Santillán y Maribel Sosa
Director: Dr. Domingo Ighina
Co-directora: Dra. Andrea Bocco

Córdoba, mayo de 2015

Agradecimientos

*A Gloria y Enrique, César y Mechi,
que nos relataron el mundo -en tiempos históricos y remotos, otros-
y nos dieron herramientas para habitar y elegir el margen.*

*A la militancia, que nos juntó:
como amigas, compañeras y equipo de trabajo.
Después de tantos años de investigación y finalizado su curso, nos seguimos eligiendo;
al valor de lo colectivo, entonces,
convencidas de que desde allí crecemos y cambiamos.*

*A Domingo y Andrea, que también saben de luchas.
De su esperanza y honestidad -además intelectual- se tendieron los puentes:
gracias por la referencia, la palabra, la escucha, los desafíos al conocimiento y
la construcción 'entre todos' y horizontal, asimismo afectiva.
Nuestra escuela y nuestro cursado cuidan sus nombres.*

*A nuestras familias, especialmente.
A nuestros afectos, todos.*

*A María Teresa Andruetto, maravillosa y nuestra.
A Juan Diego Incardona, gran lector de la Historia.
Los dos, siempre generosos.*

*A aquellos, éstos y los porvenires otoños,
en el acto de anticipar lo nuevo.*

Dedicatorias

*A quienes nos hacen creer en la investigación.
A quienes la honran más allá de sus particulares nombres.*

*A quienes sienten, piensan y reinventan nuestra América Latina y nuestras naciones
desde (sus) múltiples territorios.
Hambreadas regiones, vilipendiadas antes y ahora,
las sabemos en pie desde el amor, la diferencia y la justicia que nos proyectan y reclaman,
que nos convoca y une.
En sus tiempos heterogéneos hay, sobradamente, futuro.*

A Salvador, amorosamente.

Índice

Introducción.

¿El insomnio de Bolívar? De América Latina a la nación.....4

Capítulo 1.

Nación e identidad en debate.....7

Nación.....15

Identidades.....20

Capítulo 2.

Nación e identidad en las literaturas argentinas y brasileras contemporáneas:

los debates al interior de la labor teórica y crítica.....29

Capítulo 3.

Do fundo do poço se vê a lua. Joca Reiners Terron.....47

Identidades ficcionales en el Brasil dictatorial y de la Posdictadura.....48

La nación como proyecto excluyente, el mundo de los sin relato.....55

Capítulo 4.

Lengua madre. María Teresa Andruetto.....81

Tierra suelta. El desarraigo en la Argentina de la Dictadura y la Posdictadura.....81

Entre la pequeña y la gran tragedia.....89

Madre Tierra. Claves para la reconstrucción subjetiva, familiar, colectiva.....95

Lengua madre. Del conflicto, nacer.....107

Capítulo 5.

El campito. Juan Diego Incardona.....116

La épica del peronismo. El gran relato de la nación argentina.....117

El peronismo, esa gran voz.....138

Consideraciones finales.....149

Bibliografía.....158

Introducción. ¿El insomnio de Bolívar? De América Latina a la nación

El curso de nuestra investigación inició con la pregunta por lo latinoamericano, por la configuración narrativa de una identidad continental en obras contemporáneas de la región. Fue, sin embargo, transformando su eje a partir de la visualización de un campo crítico, teórico y literario que huía de la representación de América Latina para pensar las identidades actuales. Un punto clave para insertarnos en un nuevo debate fue la lectura del ensayo *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (2009), del escritor mexicano Jorge Volpi. Qué significaba América Latina para nosotras, que afirmábamos su existencia histórica, que pensábamos que la región nos constituía subjetivamente (así como en un movimiento recíproco, abonábamos a su constitución) luego de encontrarnos con palabras tan radicales, como las siguientes:

Seré incluso más drástico: a principios del siglo XXI, ese territorio imaginario bautizado como América Latina prácticamente ha dejado de existir [...].

Slavoj Žižek ha repetido que los verdaderos actos políticos son aquellos que permiten pensar lo impensable. Quizá la única manera de llevar a cabo el sueño de Bolívar sea dejando de lado a América Latina.[...] Sé que esta posibilidad incomodará a muchos, pero es la mejor esperanza que tienen sus habitantes de desarrollar sistemas democráticos más sólidos, transparentes y equitativos, desprovistos del oprobio que significan las fronteras nacionales. Quizás a Bolívar no le disgustaría tanto la idea (VOLPI, 2009: 146-148).

De forma no menos escandalosa y controversial, el primer capítulo del libro, “Deshacer la América”, agrega, en un intento de convencer a sus lectores, que América Latina -a pasos agigantados- va borrándose de los mapas y de las memorias, desapareciendo física y simbólicamente, al dejar de existir aquello que, anteriormente, permitía el vínculo colectivo en términos identitarios. El cierre del capítulo expresa una idea rectora del libro:

...nada de lo que distinguió a América Latina en el siglo XX queda en pie. Se marcharon dictadores y guerrilleros; el realismo mágico© y nuestro exotismo tropical han perdido su atractivo; los intercambios culturales entre nuestros países se han vuelto irrelevantes; y las altas y bajas de la democracia nos han normalizado hasta el aburrimiento. Preguntémonos entonces, otra vez, ¿qué compartimos, en exclusiva, los latinoamericanos? ¿Lo mismo de siempre: la lengua, las tradiciones católicas, el derecho romano, unas cuantas costumbres de incierto origen indígena o africano y el recelo, ahora transformado en chistes y gracejadas, hacia España y Estados Unidos? ¿Es todo? ¿Después de dos siglos de vida independiente eso es todo? ¿De verdad? (VOLPI, 2009: 85).

Al menos en nuestro caso, la lectura de estos fragmentos y el desarrollo argumental del libro provocó, y aún provoca, un gran impacto. Sin coincidir con sus planteos, comenzamos a ver que Volpi no era un caso aislado. Una búsqueda más pormenorizada sobre el tema nos reveló un escenario sumamente polémico. Teóricos, críticos y escritores (McOndo, el Crack, Ludmer, entre otros) cuestionaban también la categoría América Latina, no sólo como región, sino como espacio de identificación en tiempos globalizados. Con criterios similares, se discutía todo un universo conceptual y territorial que involucraba nociones ancladas a entidades geopolíticas discretas, aunque menores. Un

ejemplo paradigmático lo constituye la afirmación, reiteradas veces leída, de que la nación es un término obsoleto para pensar las subjetividades contemporáneas. El estado actual de nuestras sociedades mundializadas y transnacionalizadas -en lo económico y cultural- demandaría, en realidad, la consideración de un nuevo aparato teórico crítico en donde categorías como la hibridez, la frontera y la desterritorialización (entre otras) cobrarían relevancia.

Comenzamos, entonces, a preguntarnos desde dónde se configurarían las identidades del presente si se pone en tela de juicio la relevancia del territorio nacional o continental como espacio histórico-cultural de significación. En este sentido, en correlato con las categorías recién mencionadas, advertimos que, a su vez, el campo de estudio sobre las identidades estaba signado y tensionado por la emergencia de nuevas categorías: identidades migrantes, inestables y en proceso, más la fragmentación o el descentramiento del sujeto. Hecho que, por otra parte, lleva la marca de los debates en torno al Giro lingüístico; se trata de identidades no esenciales, siempre en marcha hacia su constitución, donde la narración se vuelve un elemento fundamental para la definición del sujeto.

Acercarnos a estas discusiones fue lo que alteró, finalmente, la orientación de nuestro interés. Comenzamos a preguntarnos por la nación y su relación con las identidades actuales. Así es que, en este trabajo, nos concentramos en el estudio de tres obras literarias producidas en la última década, dos de ellas en Argentina y una en Brasil, para indagar en las representaciones que otorgan a lo nacional y cómo ello se relaciona con los procesos de construcción identitaria.

Al hacerlo, adoptamos una perspectiva bajtiniana, porque concebimos a las producciones artísticas como discursos que disputan sentidos y visiones de mundo; nos preguntamos cómo, a partir de los aspectos mencionados, las novelas se posicionan en un contexto socio-cultural en el que se inscriben y con el cual dialogan. En definitiva, respondemos a la necesidad de llevar a cabo una investigación crítica y metacrítica que dé cuenta de lo nacional y de lo identitario desde una producción de conocimiento situado y propio.

Los textos abordados han sido recientemente editados, dato significativo, si, por un lado, tenemos en cuenta las actuales discusiones en torno a la nación y, por otro, los debates sobre el sujeto, las subjetividades y las configuraciones identitarias contemporáneas. Nos referimos a la producción de María Teresa Andruetto, con su novela *Lengua madre* (2010); a la obra *El campito* (2009), de Juan Diego Incardona; y a *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron.

Encaramos la pregunta por lo nacional desde un diálogo regional: tomamos obras pertenecientes a Argentina y Brasil, porque nos interesa dimensionar el alcance de lo nacional en más de un caso y hacerlo desde contextos que, efectivamente, forman parte de diálogos regionales fluidos, más allá de las fronteras político-nacionales.

A la par, la selección de nuestro corpus estuvo impulsada por su grado de representatividad en relación con el actual panorama del campo literario (al menos en Argentina y Brasil), el cual, como profundizaremos más adelante, se halla atravesado por la tensión entre una literatura que revaloriza la categoría de lo nacional y otra que es más huidiza, elíptica y/o crítica en torno a ese paradigma, para pensar las identidades contemporáneas.

Las obras escogidas nos permiten realizar un análisis contrastivo sobre este aspecto, porque en dos casos la afirmación identitaria es posible a partir de la representación de lo nacional mientras que en el otro no. Nos encontramos, así, con distintas modelizaciones al respecto. En una primera hipótesis de trabajo, afirmamos que en *El Campito* y *Lengua madre* lo nacional es un proyecto histórico en disputa que les permite a las identidades marginales su afirmación colectiva y territorializada, en tanto se configura a partir de un relato/memoria que contiene a los márgenes, desde el cual se consigue pensar históricamente los procesos sociales y subjetivos. En oposición, y como segunda hipótesis, en *Do fundo do poço se vê a lua* lo nacional cobra significado como espacio de exclusión y negación del yo, desde la imposibilidad de reconstruir un relato que le permita afirmarse históricamente en vínculos intersubjetivos y territoriales.

Finalmente, es de destacar que todas las tramas refieren a acontecimientos políticos de gran significancia para la conformación de los relatos históricos de sus respectivas naciones. Hechos que, en las obras, se encuentran vinculados a procesos de inclusión y segregación social, como parte de memorias nacionales, subjetivas e intersubjetivas (colectivas).

En el primer capítulo de nuestra investigación, nos encargaremos de profundizar teóricamente, por un lado, las polémicas actuales en torno a la nación y las identidades, como así también desarrollar las categorías de nación e identidad, útiles para abordar el análisis de las obras en cuestión. En el segundo capítulo, registraremos el estado del campo literario hoy, en lo que concierne a dichas temáticas. Asimismo, justificaremos nuestra perspectiva metodológica explicitando las nociones y planteos que adoptamos de Bajtin. Reservaremos los capítulos tercero, cuarto y quinto para el análisis de nuestro corpus. Cada apartado tratará de una obra particular, aunque iremos estableciendo una lectura relacional. Finalmente, presentamos nuestras consideraciones finales, que recuperan las hipótesis de trabajo.

Capítulo 1. Nación e identidad en debate

Pensar lo nacional, en la actualidad, no es un tema poco controvertido. Por el contrario, son muchas las voces que proclaman que, en tiempos de globalización, las fronteras y proyectos nacionales pierden terreno y dejan de ser la clave para pensar las identidades del presente.

Si este tipo de planteos tiene lugar es porque los procesos de globalización han dejado de entenderse en términos estrictamente económicos para analizarse como un fenómeno complejo que involucra transformaciones en la cultura y los imaginarios culturales. Y si bien esto, en ciertos casos, tiende a fortalecer o favorece el surgimiento de planteos nacionalistas como resguardo de dinámicas homogeneizadoras y globales (GRIMSON, 2011 y HAESBAERT, 2004, 2005 y 2007), por otro lado es común la celebración de culturas mundializadas y ya no interpretables en términos nacionales.

Desde esta perspectiva, la globalización ha sido definida como un orden mundial que supone la estructuración de una “sociedad planetaria”. Nuestra era se caracterizaría por la pérdida de connotaciones nacionales del capital y su subordinación a formas globales de reproducción. Ello, en la medida en que la producción dependería de empresas y corporaciones transnacionales que recorren el globo sin ningún anclaje territorial, cultural o nacional, desplazando, así, a los Estados-nación como centros territoriales hegemónicos (CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998)¹.

Estos procesos de “des(re)territorialización” mencionados significarían no sólo patrones globales en niveles económico-estatales, sino la globalización de ideas y pautas socioculturales de comportamiento (aunque no necesariamente en términos de homogeneización cultural). Es decir que la producción simbólica configuraría territorios globales: los signos, lejos de vincularse con peculiaridades históricas, nacionales y hasta lingüísticas, adquirirían caracteres transterritorializados².

Las relaciones sociales del presente se rigen, según Castro-Gómez, por acelerados procesos de anclajes y desanclajes que inscriben la formación de identidades en contextos mundializados de acción. El espacio-tiempo se ve trastocado: no hay correspondencia entre el aquí y el ahora porque lo local es penetrado y transformado por influencias de origen muy distante. Es a lo que se refiere el autor cuando menciona la trascendencia de relaciones de ausencia como reemplazo de las relaciones en presencia (CASTRO-GÓMEZ en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998).

1 Si bien existen planteos más actuales de estos autores en referencia al tema, consideramos que este es un paradigma que, aún hoy, conserva su vigencia en el debate acerca de la nación y lo nacional. De allí la bibliografía consignada, a modo de parte-aguas.

2 Es de destacar que, a pesar del análisis transnacional de las culturas contemporáneas, estos autores, en la introducción al libro *Teorías sin disciplinas (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, entienden que la globalización tiene sus matices locales; es, por lo tanto, un proceso situado. De allí el término acuñado de “glocalización” (CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998). Lo anterior es válido, también, para los planteos de Mignolo. Pensemos, si no, en su libro *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2003).

Desde esta línea de pensamiento, lo nacional sería un concepto difícil de asir o hasta obsoleto, en tanto las fronteras culturales que definen lo propio y lo ajeno son difusas: los bienes culturales también sufren procesos de des(re)territorialización. Como ejemplo paradigmático, las migraciones constituirían la máxima expresión de los procesos globalizadores al configurar identidades transversas que habitan territorios globales, espacios intermedios caracterizados por la múltiple pertenencia cultural.

De acuerdo con lo mencionado, hay quienes sostienen que es complejo definir la cultura y los sujetos circunscriptos a determinados territorios o unidades geográficas y políticas. Antes bien, las subjetividades emergentes contemporáneas se caracterizarían por la producción de epistemologías fronterizas (MIGNOLO en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998 y MIGNOLO, 2003, 2007):

La transnacionalización del capital y su desarraigo nacional, tanto como las migraciones motivadas por la transnacionalización económica, fracturan cada vez más la idea de que las culturas son entidades coherentes localizables en unidades geográficas discretas (MIGNOLO en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 4).

Lo nacional, atravesado por dinámicas transnacionales, se configuraría como un espacio poroso que alberga identidades híbridas por su adscripción a distintos regímenes de pertenencia que exceden sus límites políticos (GARCÍA CANCLINI, 2008).

Como consecuencia de este tipo de pensamientos, se cuestiona la idea misma de América Latina como categoría relevante para analizar el presente. No es casual que el primer párrafo del libro *Teorías sin disciplinas (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* inaugure la compilación de artículos con la siguiente expresión:

Lo que se halla en juego es el sentido mismo de la expresión “América Latina” en un momento histórico en el que las pertenencias culturales de carácter nacional o tradicional parecieran ser relevadas (o, por lo menos, empujadas hacia los márgenes) por identidades orientadas hacia valores transnacionales y postradicionales (CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 1).

Tampoco, que dentro de esa compilación el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos se pregunte cuál es la verdadera delimitación de América Latina en un escenario en donde, por ejemplo, la presencia latina en ciudades estadounidenses sobrepasa en densidad poblacional la proporción que existe en territorios latinoamericanos (puertorriqueños en Nueva York, y mexicanos en Los Ángeles). Sin contar con las múltiples preferencias culturales latinas relacionadas con expresiones norteamericanas o foráneas, más allá del componente étnico (el grupo señala aquí, como ejemplo, a la población afro-americana y angloparlante de la costa de Nicaragua, autoidentificados como criollos, pero que se reconocen en la música country y el reggae) (Manifiesto inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998).

A la par, lo consignado por Mignolo:

...Dos tareas se presentan con cierta urgencia en el pensamiento latinoamericano [...] Una es la de repensar la conceptualización misma de América Latina que revisa y ordena Fernández Retamar en el momento en que las utopías socialistas han caído, el capital internacional comienza a construir nuevas regiones [...] el Caribe gana terreno en los proyectos transnacionales hacia América del Sur y las migraciones corren los supuestos lazos entre territorio y cultura (MIGNOLO en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 17)³.

En lo que respecta a la nación, el mismo Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos nos presenta un planteo más radical: vincula lo nacional con proyectos coloniales forjados desde determinadas élites sociales que generan la exclusión y negación de identidades subalternas, acentuando aún más tal condición histórica de subalternidad en sus relatos. En América Latina, la nación y lo nacional remitirían a conceptos totalizantes que no poseen un carácter popular, ya que la nación ha estado unida a proyectos coloniales, aún luego de las independencias.

Así, en el “Manifiesto inaugural” de este grupo, se asume explícitamente que lo global dificulta la diagramación de estrategias nacionalistas y que es necesario deconstruir conceptualmente el paradigma de la nación. Aspira a nuevas formas de división territorial ya que, también, considera difícil pensar las representaciones identitarias basadas en las unidades políticas actuales:

La des-nacionalización es, simultáneamente, el límite y umbral de nuestro proyecto. [...] necesitamos mirar hacia atrás para reconsiderar aquellas formas pre-nacionales de territorialización precolombina y colonial, pero necesitamos también mirar hacia adelante para pensar en nuevas formas emergentes de subdivisión territorial, fronteras permeables, lógicas regionales, y sobre conceptos tales como el Commonwealth y el panamericanismo (Manifiesto inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 9).

Sin embargo, a pesar de la eclosión de este tipo de pensamientos, no faltan quienes introduzcan voces de disenso. Se elabora, así, una crítica que ataca tanto la idea -que se ha vuelto lugar común- de que los procesos globalizadores deshacen el valor de la categoría de nación para pensar las construcciones identitarias del presente, como la celebración de la frontera en tanto espacio habitable y franqueable.

De este lado, se sostiene que, si bien factores como la globalización económico-financiera, la mundialización de la cultura, las integraciones regionales y las migraciones matizan los límites y espacios nacionales, esto no conlleva a la desaparición de lo local. Más aún, lo nacional, lo local y lo regional han estado creciendo y desarrollándose con fuerza (ACHÚGAR en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998). Pensamos, aquí, en los planteos de Haesbaert, quien señala la presencia de identidades cerradas, que pueden corresponderse con lo nacional, en tanto refugio de procesos globalizadores que contemplan aspectos de segregación económica, a la par de la consabida fluidez

3 Esto guarda relación con la exploración teórica del autor en torno al surgimiento del término América Latina, vinculado a la conformación de un sistema mundo colonial, como estrategia de subalternización (MIGNOLO, 2007 y CASTRO-GÓMEZ en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998).

cultural. Los procesos de exclusión social que, generalmente, implican un desvinculamiento de los lazos territoriales muchas veces producen un efecto contrario en tanto los obstáculos materiales de la vida cotidiana impulsan a los sujetos a refugiarse en identidades y espacios en la lucha por la dignidad (HAESBAERT, 2007).

Quienes revalorizan la categoría de lo nacional hoy lo hacen, a su vez, desde un cuestionamiento crítico en torno a cómo se entienden las fronteras. Aunque lo global presente desafíos a lo nacional -en los desplazamientos culturales que dislocan las coordenadas geográfico-políticas y que generan “sensaciones extraterritoriales de no-lugar”- no es verdad, sostienen, que las posiciones del sujeto sean todas intercambiables y que los límites ya no limiten (RICHARD en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998). El sincretismo cultural nunca es total, pese a la existencia de culturas impuras. Por el contrario, en un mundo de culturas híbridas e interconectadas las fronteras se hacen visibles en su carácter de límite, más allá del contacto. Cruzar una frontera no sería, entonces, desdibujarla y la comunicación puede ser el proceso de distinción mutua entre dos grupos. Es decir que las culturas, en tanto símbolos, valores o prácticas, no deben asociarse de un modo simplista a un territorio determinado, pero, al mismo tiempo, son más híbridas que las identificaciones (GRIMSON, 2011).

Son estos temas, justamente, los abordados por Alejandro Grimson desde una perspectiva de estudios antropológica en zonas fronterizas del Cono Sur. Además, con la intención expresa de contribuir al debate internacional sobre las fronteras y lo nacional, buscando atender no sólo a las combinaciones y cruces interculturales, sino sobre todo a los puntos en conflicto y a las diferencias interfronterizas, así como también a las nuevas formas de nacionalismo.

Un aspecto sumamente interesante de su planteo, fruto de sus conclusiones, es que las fronteras son pensadas como espacio de cruce, mezcla e hibridación en la medida en que persisten como límites entre dos entidades distintas: “...las prácticas culturales cruzan fronteras que las identificaciones reproducen y refuerzan” (GRIMSON, 2011: 117). Como ejemplo de esto, el autor cita un estudio de caso: lo sucedido en el carnaval en la frontera Villazón-La Quiaca, año 2000. Si bien en Bolivia y Argentina se celebran las mismas prácticas de carnaval (hasta con idénticos trajes), ambos festejan por separado e, incluso, en el año citado los bolivianos acusaron a los argentinos de robo de cultura. Esto, porque los argentinos cruzaron la frontera para comprar los trajes de diablo confeccionados por los bolivianos -que en el país originario no se estaban produciendo por escasez de especialistas- dejando sin vestimenta a los habitantes de Villazón. En este sentido, para la cultura local, vemos cómo la frontera es parte (incluso de los límites) de su imaginación.

El autor discute, desde este enfoque, la metáfora de la hermandad y del cruzador de fronteras como nuevo sujeto de la historia y la idea de que las fronteras sólo tienen existencia real en los mapas,

hecho que no haría sino invisibilizar el conflicto social y cultural que caracteriza las fronteras políticas, elemento central del contacto entre culturas.

El término frontera, agrega, debería estar dotado de mayor rigurosidad teórico-conceptual. A ello responde la distinción elaborada entre *fronteras culturales* y *fronteras de identificaciones*. Puede que existan laxas fronteras culturales o prácticas culturales comunes a espacios político-nacionales diferentes, no obstante ello no significa la inexistencia de fronteras de identificaciones, las vinculadas a la adscripción de personas o grupos. De hecho, señala Grimson, cada vez hay más fronteras identitarias: si bien se producen prácticas transfronterizas, éstas no se significan de la misma manera a ambos lados de la frontera. Nuevamente, desde un caso concreto, estudia el fenómeno. Ahora, ejemplifica con la zona fronteriza de Argentina-Brasil, donde, a ambos lados, se comparten algunos aspectos, como el festejo del carnaval, la religión afro-brasileña y la práctica de rituales gauchos (o gaúchos). Esto permitiría hablar de prácticas transfronterizas. Pero, al hacerlo, se estarían desconociendo las fronteras de significaciones cayendo en un reduccionismo o superficialidad: aunque en cada país se producen fenómenos culturales similares, son disímiles los significados que cada uno construye a su alrededor. Aún cuando tanto brasileros como argentinos marcan su similitud identitaria con la cultura hermana, su adscripción a una misma cultura, sus discursos marcan contrastes significativos y no coincidentes:

La idea de que a ambos lados de la frontera existe una misma cultura no sólo es afirmada por algunos antropólogos, sino también, en ciertas circunstancias, por los lugareños. Pero los ejemplos prototípicos de las culturas transfronterizas se modifican según de qué lado de la frontera uno se encuentre. El estudio de los argumentos nativos acerca de que la frontera no existe en términos culturales -algo que afirman para distinguirse de sus respectivos centros capitalinos- indica que hay fronteras de significados o, mejor dicho, marcos de significación. En Paso de los Libres se hará alusión al carnaval y a la influencia del samba y de la "música popular brasileña" en general para fundamentar esa afirmación. Obviamente, ningún hablante de Uruguayana mencionará esos ejemplos, porque el carnaval y la Música Popular Brasileña (MPB) no los conectan con Paso de los Libres sino con Río de Janeiro y el resto de Brasil. La afirmación de la existencia de una cultura transfronteriza en Uruguayana alude sistemáticamente a la cultura gaucha/gaúcha, pampeana. Pero es difícil que se cite ese ejemplo en Paso de los Libres; primero, porque en la ciudad argentina, a diferencia de la brasileña, no hay un "orgullo gaucho"; segundo, porque eso los conecta más con otras zonas de la Argentina que con Brasil. Así, cada ciudad manipula las referencias simbólicas de maneras diferentes para construir una identificación propia. (GRIMSON, 2011: 125).

A esta altura, la categoría de lo nacional adquiere relevancia. Lejos de ser un elemento desestimable para el estudio y la comprensión de las identidades del presente, es interpelada como condición de producción de sentidos. Es un espacio histórico de significación y diversificación, a partir del cual se estructuran crecientemente las prácticas en relación con las identificaciones.

Desconocer esta dimensión significaría abolir un sentido histórico ineludible al análisis, al desconsiderar los prolongados y progresivos efectos socio-culturales de la construcción de los estados nacionales latinoamericanos, los cuales permiten comprender, como sedimentación, los sentidos

prácticos de la nacionalidad en quienes habitan zonas fronterizas⁴. A pesar de su carácter originariamente arbitrario, su poder es considerable en la medida en que se constituyen como marco de significación para las naciones y los sujetos con el correr de los años. Tal es así, que Grimson señala que en América Latina la frontera, como acto jurídico de delimitación, no es tanto el resultado de una diferencia cultural como productora de esa diferencia. El riguroso estudio del autor abunda en ejemplos de distinta índole: la disminución en el presente siglo de las uniones conyugales interculturales en zonas fronterizas; la modificación de las propias clasificaciones en grupos aborígenes a partir de la constitución del Estado-nación; la creciente nacionalización de las políticas en zonas de frontera; la disminución de relaciones políticas entre países, en comparación con cincuenta años atrás; y las progresivas “barreras arancelarias, migratorias, perceptivas y clasificatorias”; entre otros (GRIMSON, 2011).

Es en este aspecto que polemiza fuertemente -con datos constatados empíricamente en el Cono Sur- con las teorías vigentes que postulan que las naciones no son relevantes como constructoras de identificaciones, cayendo en un culturalismo extremo que pregona la hibridez y la globalidad, desconociendo la dimensión conflictiva del límite.

En sentidos similares, participan de esta polémica, aportando nuevos elementos, otros autores. También Hugo Achúgar defiende lo nacional, al sostener que, todavía reconociendo que la representación decimonónica de la nación -impulsada por las élites criollas- ha operado como un factor de exclusión y homogeneización cultural (desde las teorías poscoloniales), es posible pensar a lo nacional como un sitio de confluencia de múltiples voces que, en la disputa y tensión de ese espacio, lo construyen. Las formaciones nacionales no se reducen a lo político-económico, sino que se conforman como un conjunto heterogéneo de historias y memorias, aunque se inscriban en contextos de globalización y de migración (ACHÚGAR en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998).

En este escenario, la pregunta por la identidad no es menos problemática. Esto, en la medida en que, junto con estos debates que repercuten en la manera de entender las identidades, aparece la discusión acerca de las subjetividades. La pregunta por la identidad pasa de una identificación dada por el vínculo con territorios políticos, de lugar de origen y pertenencia, parece abrir paso al interrogante por su constitución en términos más subjetivos, volviendo reflexivamente sobre ella como una instancia procesual y siempre en construcción, en la que lo narrativo -las propias narraciones de sí- cobra relevancia. Es decir, se parte de la idea de que no hay identidades *a priori*, sino construcciones

4 Más aún cuando se trata de países como los analizados en nuestra investigación en donde, según Grimson, la nación es un elemento central para definir el “nosotros” y el “ellos” (GRIMSON, 2011).

subjetivas siempre abiertas a lo contingente, sometidas a revisiones y ajustes. Identidades incompletas, en falta y búsqueda constante (ARFUCH, 2005).

Lo anterior guarda relación con un giro epistémico -emparentado con el Giro lingüístico- provocado por factores como el debate modernidad/posmodernidad, el supuesto fin de los sujetos colectivos y de los grandes relatos y la percepción de un descentramiento del sujeto.

Cuán conflictivo resulta, entonces, pensar las identidades -dotadas de sentido por lo nacional- en un contexto donde hablar de globalización, transnacionalización, desdibujamiento de las fronteras y descentralización y fragmentación del sujeto está tan en boga. ¿Será que lo nacional ha perdido peso en las representaciones culturales contemporáneas y, en particular, en nuestras sociedades latinoamericanas?

Por otra parte (y no es menor), en los debates aquí consignados hallamos una doble problemática de trasfondo vinculada a los lugares de enunciación.

En primera instancia, reconocemos conflictiva cualquier operación de conocimiento descontextualizada. Todo conocimiento se produce *para*, funciona en un marco histórico-contextual y epistemológico que lo explica. En estos sentidos, al leer los aportes del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, debemos tener en cuenta que se basan en el Grupo Sudasiático de Estudios Subalternos y en los Estudios Poscoloniales de la India. Esto es, trasladan, en su consideración de lo nacional como proyecto colonial, la crítica al colonialismo indio a la realidad histórica latinoamericana. Resulta imposible traspolar, sin más, conceptos generados en otras realidades (ACHÚGAR en CASTRO-GÓMEZ Y MENDIETA, 1998).

De manera similar ocurre con el tratamiento de las migraciones y fronteras, en tanto existe una tendencia a universalizar las experiencias. La actual relevancia de los estudios del migrante refiere al fenómeno migratorio Sur-Norte, como parte de una problemática específica que afecta a los Estados Unidos. Es decir, surge de la demanda de dar cuenta de una diversidad cultural que pertenece a una agenda legítima, pero no universal (ACHÚGAR en CASTRO-GÓMEZ Y MENDIETA, 1998). El carácter paradigmático de la frontera México-Estados Unidos acota los sentidos heterogéneos de los límites. Cabe preguntarse si en esto no está implícita una forma de colonialismo, al promover tan sólo uno de los modos posibles de lo fronterizo como valor universal y si no se está desterritorializando un pensamiento que, en realidad, posee una territorialidad específica (GRIMSON, 2011).

En segunda instancia, es necesario considerar que la mayoría de estas teorías y tendencias que le quitan peso a lo nacional pueden ser objetables si se tiene en cuenta su producción en el marco de la academia norteamericana. Al respecto, la reticencia y el rechazo de algunos críticos, como Achúgar, Richard y Moraña, por citar tan sólo a algunos.

Así, Achúgar sostiene que el lugar desde donde se escribe es también el lugar desde donde se lee⁵ y que, por tanto, la discusión en torno a las identidades en relación con la nación, la región y los procesos de globalización conduce al debate sobre el propio relato historiográfico y las localizaciones de la memoria. La obsolescencia de la nación sería parte de un relato foráneo que responde a agendas específicas y no explícitas que desconocen la propia producción en torno a lo nacional y que, no casualmente, provienen del centro imperial: son teorías en expansión, en consonancia con el avance económico-financiero de la potencia imperial. Asimismo, Haesbaert se pregunta por la funcionalidad del discurso de la desterritorialización, llegando a la conclusión de que promover la desaparición de las barreras espaciales se corresponde con la intención de legitimar la fluidez global de los flujos del capital, para lo cual es necesario desplazar el poder del Estado abriendo el juego a la dinámica del mercado (HAESBAERT, 2005).

Los aportes de Nelly Richard (RICHARD en CASTRO-GÓMEZ Y MENDIETA, 1998) refuerzan lo planteado por Achúgar en la preocupación por la brecha producida entre *el hablar de* y *el hablar sobre* América Latina, la cual, en una suerte de división del trabajo, sería un espacio pre-teórico que nutre de experiencia a la metrópoli, encargada de abastecer de pensamiento teórico forjado desde sus propias representaciones. En esta metáfora quedan incluidas una serie de oposiciones que relegan a América Latina al ámbito material, al afuera radical y primario: ésta vendría a ser el cuerpo -la espontaneidad de la vivencia, la práctica- y el centro metropolitano, la materia pensante -la teoría, la racionalidad, el discurso y la mediación. Con esto, América Latina se ve impedida de participar en una disputa de sentidos, que incluye la lucha por las nominaciones: "Participar de esas batallas supone abandonar el lugar asignado de lo irrepresentable como el (único) lugar resistente de lo latinoamericano" (RICHARD en CASTRO-GÓMEZ Y MENDIETA, 1998: 8). Pensamiento que bien se puede emparentar con los postulados de Mabel Moraña, quien sostiene al respecto que América Latina es

...exportadora de materias primas para el conocimiento e importadora de paradigmas manufacturados a sus expensas en los centros que se enriquecen con los productos que colocan en los mismos mercados que los abastecen (MORAÑA en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 8).

En estos sentidos, Moraña reacciona frente al aparato conceptual de las teorías poscoloniales y de los Estudios Culturales para pensar las identidades y territorios contemporáneos en América Latina: las nociones de hibridez y la subalternidad. La autora interpreta el auge de estas categorías como un movimiento de recentralización epistemológico, como una pseudo integración de lo

5 Al hablar de lugar, el autor hace referencia a una "posicionalidad geo-ideológico-cultural" y no a que sea imposible generar conocimiento por fuera de América Latina, cayendo en un "fundamentalismo regionalista" (ACHÚGAR en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998).

latinoamericano a la crítica metropolitana, en tanto se trata del dominio de una política de representación (que se globaliza) en la cual América Latina continúa siendo el objeto de reflexión y no el centro de producción de los saberes y conocimientos. Queda claro que la crítica va dirigida al contenido conceptual en la medida en que incluye, también, el lugar de enunciación, en donde el Norte aún se presenta como el sitio de “vanguardia ideológica”:

...Hibridez y subalternidad son en este momento, más que conceptos productivos para una comprensión más profunda y descolonizada de América Latina, nociones claves para la comprensión de las relaciones Norte/Sur y para la refundamentación del “privilegio epistemológico” que ciertos lugares de enunciación siguen manteniendo en el contexto de la globalidad (MORAÑA en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998: 8).

En lugar de estas nociones, la autora rescata como superadora la idea de *heterogeneidad* planteada por Cornejo Polar, que permite abordar la nación de una manera más crítica, como una totalidad contradictoria.

Entonces, quizás lo importante para pensar la nación, ya como totalidad contradictoria, sea la asunción de que las fronteras existen como constitutivas de la vida social, desplazando el debate de lugar. No ya pensando en relación con la existencia o no de la categoría, sino abordando -considerando los sentidos prácticos y sedimentados de lo nacional- el eje de la posicionalidad de las fronteras nacionales, políticas y simbólicas (GRIMSON, 2011). A dónde poner el límite y desde dónde hacerlo, lejos de pensar en su supuesta desaparición, parecen discusiones pertinentes a los debates sobre identidades que se redefinen y cambian (pueden hacerlo) históricamente. Veremos que esto reviste suma importancia en la selección de nuestro marco teórico.

Nación

Como anunciamos, en este apartado nos ocuparemos de definir el modo en que entendemos la nación y las implicancias del concepto. Comenzaremos haciendo referencia a los planteos de Alejandro Grimson (2010 y 2011) quien, si bien no se centra en el estudio de la nación y lo nacional, sí la aborda, en más de un punto, desde el estudio de las fronteras y, así, nos aporta elementos fundamentales para su comprensión.

Uno de los aspectos que más nos interesan de su propuesta es que entiende que la nación y los Estados nacionales son una parte constitutiva de los procesos de construcción de las identidades. Esto en la medida en que la existencia de culturas transnacionales y de vínculos compartidos a través de las fronteras –característica de los tiempos actuales- no significa, necesariamente, que la nación haya dejado de tener relevancia en la configuración de los sentidos prácticos. En el apartado anterior,

ya hemos visto cómo una misma práctica se re-significa de manera diferente de acuerdo a la pertenencia nacional en zonas fronterizas. Por otro lado, los discursos identitarios transfronterizos, que se gestan también en tales zonas, en realidad, pueden operar socialmente como una disputa para la definición de políticas nacionales.

De esta manera, emerge con énfasis la dimensión socio-histórica de la nación más que la cultural, lo cual nos obliga a pensarla como un concepto heterogéneo y en disputa, ya que lo que se pone en tela de juicio son, incluso, las propias definiciones de lo nacional. Se descarta, entonces, la idea de la nación como una cultura homogénea y se la considera a partir de la tensión que diferentes agentes -desde individuos hasta Estados- configuran a lo largo del tiempo⁶. Por lo tanto, es un concepto dinámico que se re-significa permanentemente y se comprende a partir del conflicto.

El abordaje que el autor realiza de la nación aparece siempre vinculado a la noción de frontera, en tanto el límite forma parte de la constitución del sujeto. Considerando, necesariamente, que la frontera supone un plano político (la delimitación jurídico-política que instituye el Estado, pero que sedimenta sentidos prácticos) y otro simbólico (lo que remite al ya aludido concepto de fronteras de identificaciones) en inter-relación, y, sobre todo, la afirmación de que no se pueden universalizar las fronteras sino que éstas son, al igual que la nación, heterogéneas y dinámicas, variables históricamente. Fronteras, nación e identidades funcionan como núcleos interdependientes.

Siempre que hagamos referencia a la nación, tendremos en cuenta el aporte indispensable de Grimson en lo que concierne a ésta como productora de sentidos. Es decir, como un espacio histórico a partir del cual se estructuran los diálogos entre identificaciones y prácticas.

Otra visión que enriquece sobremanera nuestro trabajo es la de Partha Chatterjee (2008), quien también considera a la nación como un concepto heterogéneo. Lo hace desde su inscripción - como miembro fundador- en el Grupo de Estudios Subalternos de la India, preocupado por los análisis occidentales (y occidentalizantes) que desconocen los procesos internos y específicos de la conformación de la nación en países poscoloniales como la India. Desde estudios interdisciplinarios (que articulan la Filosofía, la Historia, la Antropología, la Epistemología), el autor indaga sobre el problemático concepto de nación, considerando que no se trata allí de la implantación de modelos extranjeros, como los desarrollados en Europa o América, sino que reviste particularidades que han escapado al ojo de la crítica y la teoría. Eso explica que, si bien el Estado ha operado con conceptos totalizantes propios de la ciencia política occidental (ciudadanos, sociedad civil, etc.) en el intento de conformar la nación, los nacionalismos se han revestido de otras tradiciones que desbordan los moldes

⁶ Al respecto, el autor señala cómo, a veces, no coinciden las fronteras políticas con las fronteras culturales e identitarias. El Estado, en estos casos, suele desarrollar diversas políticas de nacionalización para hacerlas coincidir (GRIMSON, 2011).

Europeos, configurándose extra-estatalmente y en tensión, porque los sujetos involucrados en los procesos -las sociedades- adscriben y adscriben a otras memorias. La heterogeneidad del planteo del autor se vincula con la opción política del rescate de *la diferencia* (que se ubica asimismo en la subalternidad) para evaluar la formación de la nación y realizar un análisis de los actuales procesos de su disputa política. Es lo que, en gran medida, obliga a revisar las categorías teóricas con las que contamos al momento de hablar de nación y nacionalismos, que lejos se encuentran de volverse conceptos universales o universalizables (actitud que evidentemente comparte, como vimos, Grimson).

En la delimitación de los planteos de Chatterjee es fundamental la crítica a Anderson (2007), autor que seguimos en nuestro trabajo con las salvedades operadas por Chatterjee. En realidad, los desarrollos de Anderson se podrían cruzar con los de Grimson desde la consideración de la nación como un *constructo imaginado* (noción acuñada por Anderson). Tal concepto significa que existe un vínculo de identificación entre sujetos que, aún sin conocerse -y sin siquiera la posibilidad de verse alguna vez-, mantienen lazos de comunión que, a su vez, llevan marcas de distinción, porque ninguna nación se imagina con los límites de toda la Humanidad, aunque sus fronteras sean más o menos elásticas. Es decir, la idea se correspondería con las citadas *fronteras de identificación* en Grimson, aquellas que remiten a la adscripción de personas o grupos y no a las prácticas culturales en sí. La nación no se encuentra delimitada por el cruce hacia una práctica, símbolo o valor otro, sino que se halla definida por una frontera sutil que separa y contacta a dos formaciones específicas de diversidad. Debe haber un sentido de comunidad profundo, más allá de lo cultural, y la idea de *imaginar* supone el reconocimiento *interno* de un *nosotros* distinto a un *otros*, sin el cual no habría nación.

Los problemas con Anderson, que con rigurosidad empírica e histórica señala Chatterjee, pasan por la pregunta de *quién imagina y cómo* a la nación. Porque para Anderson la nación surge como la posibilidad de alcanzar la vivencia de un tiempo homogéneo, que trasciende las particularidades y diferencias (étnicas, sociales, religiosas, etc.) de los sujetos y los vincula a solidaridades extensas que van más allá del contacto cotidiano. Hecho que habilita actos de imaginación política para sobrepasar los límites de las tradiciones y las costumbres. La nación, en las mismas claves, surge de una experiencia de contemporaneidad o simultaneidad, de la idea de vivir un tiempo común que, en gran medida, iguala lo que es distinto y vincula todo a una historia/narración común. Estos planteos surgen del análisis del autor sobre la conformación de los Estados-nación en América y Europa -por tanto de la historia de Occidente-, considerando el papel que ocupó en esa dirección la prensa escrita (sobre todo la novelística) y las élites sociales, a la cabeza de los movimientos políticos que constituyeron el Estado. La nación, desde sus inicios, instituyó el tiempo de la modernidad y del capitalismo como tiempo universal y punto de referencia de la Historia y fue un

movimiento “de arriba hacia abajo”, en tanto emanó de las élites políticas, quienes “volcaron” los sentidos de la nacionalidad al común de las sociedades desde el uso de los aparatos del Estado.

Chatterjee propone, en contrapartida, dos críticas sustanciales. En primer lugar, que si bien la nación puede ser entendida como una comunidad imaginada no todos los sujetos la imaginan de la misma manera: no es pensada de igual modo por las élites hegemónicas, que por los grupos subalternos. En este aspecto, la nación sería un significativo vacío que ha sido, y es, completado con contenidos disímiles. Por esta misma razón, el tiempo de la nación, lejos de ser homogéneo, es un tiempo desigual, que responde a las diferentes experiencias de cada grupo social. Lo que critica de Anderson es, entonces, la utopía de su propuesta, ya que el tiempo homogéneo y vacío no existe como tal en ninguna parte del mundo. Por el contrario, el espacio real de la vida es una heterotopía, el tiempo es siempre heterogéneo y disparmente denso, y no hay solidaridades que se establezcan por fuera de negociaciones reales de intereses:

Pero el tiempo homogéneo vacío no está ubicado en parte alguna en el espacio real: es utópico. El espacio real de la vida moderna es una heterotopía (...). El tiempo real es heterogéneo, desigualmente denso. No todos los trabajadores industriales interiorizan la disciplina de trabajo del capitalismo, e incluso cuando lo hacen, esto no ocurre de la misma manera en todos los casos. Tampoco la política significa lo mismo para todas las personas. Ignorar esto es, según creo desechar lo real por lo utópico. (CHATTERJEE, 2008: 116)

En el caso de la nación india, así como en otros nacionalismos anticolonialistas, mucho menos se trata de tiempos homogéneos vinculados a experiencias de la modernidad occidental. En su libro *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, el autor menciona abundantes ejemplos de esos tiempos densos, que no tienen que ver con rémoras de un pasado pre-capitalista, sino con profundas experiencias que signan a la modernidad desde la heterogeneidad (por ejemplo, empresarios que rigen sus horarios en función de lo que consulten con sus astrólogos).

En segundo lugar, se opera una fuerte crítica al entender a la nación como un terreno de disputas que abarca, además de una dimensión material (en la que el autor reconoce las modalidades estatales instituidas por la historia práctica del término en Occidente), el ámbito interior de lo espiritual, dominio soberano del nacionalismo. De hecho, analiza cómo el nacionalismo anticolonial en la India funda su soberanía en el terreno espiritual antes de acceder al dominio político (antes, aún, de acceder a la disputa por el dominio político frente al poder imperial británico):

Si la nación es una comunidad imaginada, es en el campo interior (de lo espiritual) donde adquiere su razón de ser. En su dominio verdadero y esencial, la nación puede ser soberana, aun cuando el Estado esté en manos del poder colonial. La dinámica de este proyecto histórico está completamente olvidada en las historias convencionales, en las cuales el nacionalismo comienza con la lucha por el poder político. (CHATTERJEE, 2008: 94)

Esta manera de concebir la nación trae aparejada una forma diferente, más amplia, de concebir lo político y la política. En este sentido, y teniendo presente la noción de heterotopía aludida, es que Chatterjee propone el reemplazo de la categoría de *sociedad civil* por *sociedad política*. Si la nación abarca regiones espirituales e interiores, si, por tanto, existen diferentes formas de imaginarla -que no es sino diferentes formas de disputarla- los Estados nacionales, en la dinámica de construcción política, no pueden interpelar a los sujetos desde valores universales que minimicen o hagan invisible la heterogeneidad (y viceversa).

Es así que, de acuerdo con el autor, en la actualidad, la relación entre el Estado y la sociedad ha cambiado: los Estados nacionales no interpelan a los ciudadanos como si fueran un todo homogéneo, sino que lo hacen a partir de pequeños grupos de interés. Al hablar de una *sociedad política*, se refiere a la presencia no unificada de los sujetos/ciudadanos: grupos fragmentados considerados, en consecuencia, fragmentariamente. La lógica de la sociedad política sería la conquista fragmentada de los derechos, lo cual “abre nuevas posibilidades de negociación para los grupos subalternos y conlleva efectos sustanciales en la construcción de sus identidades políticas” (VICH en CHATTERJEE, 2008: 12). Se trata de la vivencia de *políticas de la heterogeneidad*, que no adscriben a la idea de valores esenciales, sino que operan desde estrategias contextuales, provisionales y parciales. Desde esta lógica estamos frente a una nueva forma de construir la modernidad. Es lo que, efectivamente, ha ocurrido en la India, en donde nunca fue del todo armónica o respondió al ideal occidental la articulación entre Estado y sociedad (porque el Estado subsiste de categorías que no alcanzan la *diferencia*, las *tradiciones otras* vigentes, muy vivas, en la población).

Resulta interesante pensar, entonces, cómo la idea de *comunidad* no se encuentra ya en el Estado (pensando en las *comunidades imaginadas* de Anderson), sino por fuera de él. En el prólogo al libro *La nación en tiempo heterogéneo*, Víctor Vich marca que, de hecho, para Chatterjee la idea de comunidad como identificación desde el bien común es algo que se opone a los Estados-nación que se insertan en el marco del capitalismo, destructor por excelencia de lo comunitario. La verdadera comunidad emerge por fuera del Estado, porque los Estados-nación tienden a fragmentar lo social, a excluir lo diferente en relación con el paradigma occidental. En este sentido, todos los grupos excluidos, todas las maneras diferentes de “imaginar la nación” son los fragmentos resultantes de la formación del Estado-nación moderno. El punto de agencia de los subalternos ya no pasa tanto por el Estado, sino por la comunidad que excede sus márgenes:

El dominio soberano de la cultura es declarado por Chatterjee el territorio de la nación, mientras que el Estado es el agente que domina lo puramente exterior. Dicho de otra manera: sólo si salimos de la categoría de *sociedad civil* y regresamos a la de *comunidad*, podremos establecer con el Estado un diálogo diferente. (VICH en CHATTERJEE, 2008:16)

Estas ideas conducen a Chatterjee a pensar que la opción política emancipadora de los márgenes ya no es la de gobernar desde el Estado, sino la de encontrar condiciones que obliguen a torcer el curso en que son gobernados, mediante presiones y negociaciones de intereses de grupos. Sin afirmar que logramos coincidir con la ruptura definitiva del Estado y la sociedad o con la capacidad de los subalternos para gobernar también desde la esfera estatal, rescatamos a Partha Chatterjee en lo que concierne al concepto de nación, porque nos permite visibilizarla como un espacio en disputa desde la heterotopía que la constituye. Y revalorizar, sobre todo, los distintos sectores que trabajan desde lugares disímiles, a veces no oficiales, que pugnan por su definición como *comunidad imaginada*.

Identidades

Como hemos anunciado, en esta instancia abordaremos el eje identidades a los fines de definir cómo comprendemos la noción de identidad y de qué manera resulta útil a nuestro análisis. Para ello haremos uso de los aportes de Leonor Arfuch y Alejandro Grimson.

Los escritos de Leonor Arfuch serán como un faro en este espacio. Remitiremos a dos de sus obras que han sido de una enorme riqueza en nuestra investigación: *Identidades, sujetos y subjetividades* (2005) y *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2010).

Según la autora, en los últimos años, la identidad y las identidades han despertado un renovado interés en el campo académico e intelectual. Interés motivado por la situación geopolítica mundial; por la globalización y transnacionalización (material y simbólica); por las nuevas modalidades de migración y la fluidez de las comunicaciones; por la -cada vez más acentuada- crisis de algunos planteos universalistas y, en consecuencia, por el avance de la deconstrucción. A su vez, la proliferación de identidades étnicas, regionales, lingüísticas y religiosas y la afirmación de la diferencia abonaron esta renovada preocupación por los conceptos mencionados. Sumado a esto, a mediados de los años ochenta comenzaron a aflorar nuevos discursos que planteaban el “fin” de la modernidad. Debates que se abrieron en torno al fracaso de la Ilustración, de las utopías del universalismo, de la razón, del saber y la igualdad. Nuevas líneas discursivas “posmodernas” -aparentemente superadoras- que comenzaron a replantearse teóricamente estos aspectos y postularon, entre otras cosas, la crisis de los grandes relatos legitimantes de la ciencia, del arte, de la filosofía y de la política; la pérdida de certezas; el descentramiento del sujeto, la hibridación y, como consecuencia, la revalorización de los “pequeños relatos” que dan cuenta de una heterogeneidad de cosmovisiones, de una vasta diversidad

y pluralidad de voces, que dificultan pensar en sujetos colectivos. La narrativa aparece, en este marco, como un ponderado espacio signifiante, otorgando cierto privilegio a la voz de los sujetos en su diferencia. Estas cuestiones relativas a un nuevo estado del campo teórico-crítico hacen que la identidad comience a ser estudiada desde un punto de vista que jerarquiza la subjetividad y su expansión.

Considerando estos escenarios, Arfuch señala como importante una idea que cobra vigor, que la autora sostiene y desarrolla y que aquí adoptamos: la concepción de las identidades como un camino a recorrer y no como un destino o punto de llegada. La identidad es pensada y trabajada como algo dinámico y movetizo que, por lo tanto, está siempre haciendo y rehaciéndose en el sujeto.

Así, Arfuch no deja de lado el valor de la narración mencionado anteriormente y postula que cuando hablamos de identidades, la pregunta por cómo somos se sustituye por cómo nos narramos; cómo los sujetos hacemos uso de los recursos del lenguaje y de la historia, cómo nos representamos y somos representados, que es lo mismo que preguntarse cómo nos hacemos y re-hacemos en espacios sociales, cómo labramos nuestra constitución, sin perder de vista que en dicho proceso interviene el lenguaje, que es lo que permite objetivar posiciones relativas. La dimensión narrativa es fundamental y necesaria para la subjetivación y la identificación, para la búsqueda de una otredad que posibilita la creación de una imagen de auto-reconocimiento. Porque, filosóficamente, la autora adscribe al pensamiento de Ricoeur, quien sostiene que toda experiencia es mediatizada por sistemas simbólicos y que no hay posibilidad de acceso a tal experiencia si no es a través de los relatos que se construyen al respecto por terceros o por nosotros mismos. La narración, así, se vuelve una “dimensión configurativa de la experiencia”, “puesta en forma de lo que es informe” (ARFUCH, 2010: 87). Tiempo de vida y tiempo del relato se interceptan y el último es el único camino de acceso al primero:

El tiempo mismo se torna humano en la medida en que es articulado sobre un modo narrativo. Hablar del relato entonces [...] no remite solamente a una disposición de acontecimientos - históricos o ficcionales-, en un orden secuencial, a una ejercitación mimética de aquello que constituiría primariamente el registro de la acción humana [...], sino a la forma por excelencia de estructuración de la vida y por ende, de la identidad, a la hipótesis de que existe, entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana, una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad “transcultural”. (ARFUCH, 2010: 87-88. Las cursivas pertenecen al original)

Habida cuenta de lo expuesto, no existe la identidad por fuera de la narración del sí mismo, sino que es en el discurso que ésta se construye, mediante un relato que, por supuesto, está siempre recomenzando e inconcluso. La idea de que las identidades se construyen narrativamente es una visión que la autora recupera, además de Ricoeur, de Benveniste: “la narración de una vida, lejos de venir a ‘representar’ algo ya existente, impone su forma (y su sentido) a la vida misma” (ARFUCH, 2010: 30. Las cursivas pertenecen a la fuente). “No habrá entonces algo así como ‘una vida’ -a la

manera de una calle de dirección única- que preexista al trabajo de la narración, sino que ésta, como forma del relato, y por ende, como puesta en sentido, será un resultado, podríamos aventurar, contingente.” (ARFUCH, 2010: 65. Las cursivas pertenecen a la fuente). La identidad, volvemos a Ricoeur, es una categoría práctica en la medida en que responder a quién se es implica el acto de narrar una vida, con las consideraciones del caso acerca del desde dónde se lo hace, con qué memorias, etc.

Tal pensamiento encarna una noción de sujeto no esencial, destierra su preexistencia, y lo define en la contingencia de la narración y, por ello, lo concibe abierto a identificaciones múltiples, en tensión con el/los otro/s a través de posicionamientos temporales. Se trata, en suma, de un sujeto capaz de auto-constituirse en un relato que es eminentemente social y que, por lo tanto, nunca se completa del todo, sino que se sujeta al devenir temporal y/o narrativo. En términos de Benveniste, se trata de una posición relacional en el marco de una configuración lingüística, que se actualiza en instancias de enunciación⁷.

En consecuencia, la construcción narrativa de la identidad no puede ser sino dialógica. El sujeto, de muchas maneras, se crea dialógicamente en la conversación. Si bien Arfuch como vimos sigue de cerca las teorías contemporáneas de la subjetividad, muchas veces tildadas de posmodernas (y que, como reconoceremos más adelante con Grimson, pecan de superficiales mediante la banalización de ideas potentes), es de destacar la salvedad que realiza acercándose a la concepción bajtiniana de la interdiscursividad. Quizá sea posible hablar de un sujeto fragmentado, de un predominio de lo individual, o de una pluralidad que parece irreductible y de la revalorización de los pequeños relatos. Sin embargo, los escritos de Arfuch nos ayudan a pensar en nuevas formas de lo colectivo en la actualidad. Porque es cierto, sí, que el sujeto es susceptible de auto-creación a través de la propia narración de sí, pero ese relato, advierte Arfuch, sólo se sostiene por la existencia de otros relatos previos. Esta pluralidad de puntos de vista supone un enfoque que no disocie tanto lo público de lo privado, como lo individual de lo social; aquí la voz bajtiniana, ya que consideramos que “lo que sucede en un registro está dialógicamente articulado a otro, sin que pueda definirse, en rigor de verdad, ‘un principio’” (ARFUCH, 2010: 78). Se trata de pensar la identidad desde lo que la autora menciona como “razón dialógica”:

...un proceso histórico y compartido de conocimiento y reconocimiento, que genera estructuras comunes de intelección. [...] El “yo” verdadero, el más íntimo y personal [...] se conformará no ya en el abismo de una singularidad que la sociedad vendría a avasallar, sino justamente en esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe” (ARFUCH, 2010: 74).

⁷ Esto se corresponde, también, con Barthes. La autora señala que la temporalidad era, para él, una clase estructural del relato.

Esta idea también es formulada -articulada- desde sus lecturas de Norbert Elías, quien piensa que el sujeto nunca es primigenio, sino que está constituido por redes de interacción -históricas- que lo preexisten. El sujeto, aún en sus reductos/refugios más íntimos, jamás está sustraído a reglas comunes. Individuo y sociedad no son términos en oposición, sino en interdependencia.

Debemos agregar, en este enfoque que realiza lo colectivo, un aspecto más que trasciende individualismos: el sujeto está caracterizado, en Arfuch, por un vacío que lo llama a la permanente necesidad de identificación, a la búsqueda de una completud hipotética dada por la construcción de un sentido de sí en función de lo otro y lo diferente. Arfuch sostiene así que el *quién soy* no se puede pensar sin comprender el *dónde estoy*, como posición móvil y temporaria en un contexto de interlocución en el que se busca *llegar a ser*.

Lo colectivo es, siempre, una huella impresa en la singularidad, como bien lo dice Arfuch:

Porque, y esto es esencial, sabemos que no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad. (ARFUCH, 2010: 79. Las cursivas pertenecen a la fuente)

Hay un tránsito en estos planteos del yo al nosotros, pensando al nosotros no como una sumatoria de individuos, sino como la articulación/búsqueda de valores compartidos, para alcanzar la plenitud y realización (siempre parcial, porque el sujeto se define en falta). Para Arfuch, las identidades oscilan entre la *diferencia* y la *repetición*, remitiendo el primer concepto a la búsqueda de la singularidad del yo y el segundo a la necesidad intrínseca del sujeto de hallar identificaciones (más o menos ilusorias), al deseo de encontrar, más allá de las peripecias individuales, un curso de historia común, el abrigo de un nosotros. Resta aclarar que esa búsqueda de lo común no está exenta de conflictos y tensiones, de disputas en términos de hegemonías y contrahegemonías.

Para la autora, las identidades existen y perviven en la tensión irresuelta entre vidas deseables y vidas existentes; en las sobredeterminaciones o faltas que signan los procesos de identificación que despliega el sujeto y que nunca consiguen la adecuación perfecta, total entre deseo y experiencia, sino que mantienen al sujeto en posición de desliz, entre el exceso o el defecto. Las identidades serán siempre incompletas y procesuales.

Por su parte, Alejandro Grimson, en su libro *Los límites de la cultura. Crítica a las teorías de la identidad* (2011) realiza un novedoso aporte al tema a partir de una revisión y superación de las teorías que fueron y son dominantes, tanto de las más rígidas formas del naturalismo y del positivismo, como de las laxas teorías posmodernas. Es decir, sitúa su posición en la superación de la dicotomía objetivismo-subjetivismo, ya que, entiende, enmarcarse en alguno de esos extremos constituye un obstáculo epistemológico para comprender las culturas y las identidades en el mundo contemporáneo.

Grimson, como Arfuch, reconoce que no es posible pensar las identidades desde la objetividad plena, suponiendo su existencia a-priori, esencialmente. Es lo que ha hecho el Culturalismo clásico, que entendía a las identidades ancladas a culturas identificables en un territorio determinado, cuyo límite remite a pautas relativamente homogéneas. Allí, reconocer la pertenencia de un sujeto a un lugar determinado equivaldría a pensarlo como partícipe de una identidad específica otorgada por su habitar aquel espacio cultural. Por el contrario, el autor rompe con el nudo sociedad, cultura, identidad y territorio, afirmando los avances que supusieron las teorías que, a partir de la década del '80, desnaturalizaron tales relaciones. Nos referimos a aquellas corrientes que resaltaron el carácter poroso de los límites culturales, a las que le otorgaron relevancia al Sujeto como agente de cambio, hacedor de su pasado, de la Historia y de su propia memoria e identidad a partir del relato, adquiriendo relevancia no sólo la noción de construcción sino también la de deconstrucción, el poder y la subjetividad, reabriendo caminos de la crítica que hacía tiempo habían quedado en desuso.

Sin embargo, señala Grimson, aquello que supo renovar positivamente los programas de investigación pronto cayó en un nuevo problema teórico y político, ya que el subjetivismo o constructivismo, aplicado en la actualidad parcial y superficialmente, acabó olvidando la interdependencia entre el mundo objetivo y el subjetivo, llevando su propuesta a un extremo que adolece de valor empírico. Estas corrientes, que Grimson denomina posmodernas, contrapusieron a los errores del objetivismo fallas igualmente urgentes de revisar: frente a la existencia de verdades objetivas declararon que lo real sólo es una percepción o idea del sujeto; frente al sujeto sujetado por estructuras promulgaron un sujeto libre de constricciones; a la sincronía opusieron la contingencia casi aleatoria; reemplazaron "la teleología clásica por la teleología del fin de la historia" (GRIMSON, 2011: 21); sustituyeron la mirada orgánica de lo social por otra absolutamente fragmentaria; promovieron la libertad y creatividad del consumidor individual frente a los estudios de la dominación y reproducción social; y, entre otras dicotomías, separaron lo simbólico del estudio de su relación -compleja, claro- con lo material.

En realidad, para pensar las identidades y las culturas hoy es necesario, según Grimson, adoptar una posición intermedia que se aleje de estos marcos en donde el acento está puesto en la relatividad subjetiva en extremo. Es decir, en el uso abusivo de la metáfora de que todo lo social es construido, porque desde allí se tiende a estudiar a las identidades como expresiones fragmentarias, individuales, que participan de una heterogeneidad sin lógica y en cruce permanente, que no constituyen totalidades y que no parecen responder a ningún marco regulatorio en términos más macro estructurales. En otras palabras, la metáfora de la construcción social, muy exitosa en una época, ha llegado a su punto de agotamiento. ¿Qué sentido tiene plantear que las identidades son construcciones sociales si todo lo social ha sido construido? Lo que debemos hacer es, en primera instancia,

comprender que todo lo humano es producto de prácticas sociales, sí, pero devenidas objetos estructurantes -ya sea materiales o simbólicos- y ese es el aspecto olvidado y soslayado por la crítica posmoderna. Es preciso, sostiene el autor, superado el objetivismo pleno nutrirse de cierto “anti-anti objetivismo”, a fin de no caer en un subjetivismo que borre lo que de objetivo posee la dinámica socio-cultural, en la que constituimos nuestras identidades. De lo que se trata, para pensar en culturas e identidades, es de visualizar los procesos de significación y diferenciación que subyacen a las construcciones y narrativas subjetivas, en donde intervienen aspectos intersubjetivos que han sido naturalizados y objetivados. La siguiente cita de Grimson nos ayuda a entender cómo piensa el autor el concepto identidades:

En el transcurso de nuestra vida social adquirimos un lenguaje que clasifica cosas y personas. Y cuando vemos cosas y personas, deseamos que encajen en esas palabras. Si logramos que encajen es porque no pensamos en el procedimiento.

Los distintos colores de piel existen, así como los diferentes cabellos o las distintas formas de nariz. Pero ningún rasgo físico tiene un significado intrínseco. Nosotros utilizamos esas diferencias para imaginar fronteras entre conjuntos de seres humanos, fronteras que son reales dado que nosotros mismos las *realizamos*. Pero lo que permanece ocluido en esa fronterización es el proceso productivo de los límites por parte de los seres humanos (GRIMSON, 2011: 25. El destacado es del original).

Por lo tanto, (y en este aspecto Grimson suma, a nuestro entender, a los planteos de Arfuch) importa pensar que las identidades son *el producto de una sedimentación*. Todo lo humano es construido, también las identidades, pero eso no equivale a decir que no existen construcciones que se objetivan y que devienen ellas de objetivaciones previas. Por el contrario, lo social se cosifica al punto tal de naturalizarse y construir verdaderos edificios que rigen/erigen percepciones y corporalidades. Es lo que ocurre con las identidades, ellas son el *resultado de prácticas sociales objetivadas y sedimentadas* que, como tales (el autor aquí sigue a Searle), son “ontológicamente subjetivas y epistemológicamente objetivas”: su existencia depende de prácticas humanas articuladas y situadas históricamente, que pueden constatarse empíricamente, ya que, una vez cristalizadas, las prácticas adquieren tal grado de realidad que rigen la vida de las personas modelando la forma en que éstas perciben, sienten, imaginan, actúan y significan. (GRIMSON, 2011). Como en Arfuch, aunque acentuando aspectos distintos, el carácter individual o fragmentario de las identidades se desmorona en este enfoque y toma relevancia *la cuestión intersubjetiva*.

Es por esto que para pensar una identidad Grimson partirá de un análisis siempre *situacional*, de un enfoque que él denomina de *contextualidad radical*: en lo social sólo existen los sujetos insertos en relaciones sedimentadas. Aquí se introduce otro aporte del autor al momento de pensar las identidades: las ideas de *heterogeneidad*, *hegemonía* y, a la par, *poder*. Toda identidad forma parte de un entramado que por muy heterogéneo que parezca constituye una totalidad articulada por relaciones

de poder sedimentadas. Las identidades son disputas y construcciones de sentido por y en la propia totalidad de la que forman parte:

En una sociedad, en un momento determinado, existen redes de relaciones de desigualdad sedimentadas, no sólo de clase y de raza sino también de género, etnicidad, generación, nacionalidad. Si los seres humanos hacen historia en circunstancias que existen y con las que se encuentran, esas redes estructuradas forman parte de las “circunstancias no elegidas” que siempre son, en parte, historia hecha previamente por otros seres humanos. Puesto que éstos hacen su propia historia, esas redes pueden ser modificadas, en diferente grado, en función del poder y la capacidad de los diferentes agentes sociales. [...] En todos esos escenarios puede detectarse una *configuración cultural* específica, en cuyo marco hay agentes que pugnan por reproducirla y modificarla en distintas direcciones. Estas configuraciones siempre son históricas y nunca están sujetadas a una Historia que vaya en alguna dirección predeterminada. (GRIMSON, 2011: 33-34. La cursiva nos pertenece).

La idea de *cambio* (también social) se hace presente en este enfoque sobre las identidades. El concepto de sedimentación se acompaña necesariamente del de *erosión* y *acciones corrosivas*, aludiendo el primero a cómo se disuelven ciertas sedimentaciones con el paso del tiempo o con determinados contextos críticos, y haciendo referencia el segundo a las orientaciones de los sujetos asociados tendientes a torcer el curso de los acontecimientos, el orden sedimentado.

De la cita, además, hemos destacado el concepto *configuración cultural* porque, justamente, la distinción operada por Grimson entre identidad y cultura es uno de sus aportes más significativos. Las identidades no se definen por elementos culturales compartidos -pensando la cultura como sistema de símbolos, valores, prácticas, creencias y “significados rutinarios fuertemente sedimentados” (GRIMSON, 2011: 138)- sino fundamentalmente por el sentimiento de pertenencia a un colectivo y por los distintos agrupamientos que se fundan en intereses comunes, que tienen que ver con diversas maneras de significar las prácticas culturales. El concepto de *identificaciones*, en Grimson, siempre aludirá a clasificaciones que cristalizan categorías, fundadas éstas en maneras de concebir (por tanto obrar) alterizaciones y prácticas. Esto, sin olvidarnos del aspecto siempre sedimentado de tales representaciones, que funcionan a modo de “caja de herramientas identitarias” (GRIMSON, 2011: 184) disponibles siempre en contextos específicos (situados). En este sentido, el concepto no tiene que ver con conclusiones que arroja la labor investigativa, sino con las propias definiciones de los sujetos.

Lo novedoso de su aporte está en el reconocimiento de que si las clasificaciones sociales y las prácticas pueden ser compartidas, los sentidos no, siendo elementos en tensión y disputa permanente⁸:

En ese proceso de circulación social de categorías y clasificaciones humanas se disputan sentidos, desigualdades, jerarquías y poder. Esas disputas son factibles porque las categorías se comparten, porque los significantes se anudan a algún significado, aunque no necesariamente el mismo para todos.

⁸ Por esto, la afirmación tan fuerte de su teoría de que las culturas son más híbridas que las identificaciones, desarrollado anteriormente.

Ese compartir un territorio de diferencia, de conflicto, una arena que es histórica, es constitutivo de “configuración cultural” (GRIMSON, 2011: 186).

El término *configuración cultural* (que puede ser pensada a escala local, nacional o transterritorial), emerge de tal pensamiento sobre la relación entre identificaciones y prácticas y abre aguas: la configuración cultural puede albergar más de una identidad y compartir algunos aspectos de la cultura, pero nunca será igual a poseer una identidad común. No existe vínculo mecánico, directo entre cultura e identidad y, en última instancia, siempre será el análisis empírico, histórico, el que arrojará las claves para comprender su correspondencia o no coincidencia, siendo estas relaciones imposibles de universalizar en términos teóricos.

Específicamente, una configuración cultural se trata no de una sumatoria de rasgos, sino de una articulación específica -e histórica- de los siguientes elementos que el autor desglosa: en primer lugar, la configuración cultural existe como *campo de posibilidad*, es un marco regulatorio de lo que se considera posible/imposible de representarse, practicarse e instituirse. En segundo lugar, significa también un marco, una *lógica de interrelación* entre sus partes componentes, las cuales se manifiestan, muchas veces, como posiciones plurales en tensión, sin dejar de conformar una totalidad. Es lo que el autor señala como “heterogeneidad constitutiva de lo político que expresa pluralidades irreductibles.” (GRIMSON, 2011: 176). La lógica de relación entre partes es pensada, nuevamente, desde las ideas de sedimentación y disputa (característica de la conformación de toda práctica social y subjetiva). En tercer lugar, una configuración cultural remite necesariamente a una trama simbólica común, compartida, que garantiza un mínimo de comprensión entre las partes que se vinculan desigualmente en la trama hegemónica del marco cultural. Son lenguajes compartidos que permiten tanto la comunicación como el enfrentamiento. Hablamos de criterios de división de mundo, de “la sedimentación de ciertos principios que de (di)visión compartidos, una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de sujeto y lugares de enunciación.” (GRIMSON, 2011: 176).

Evidentemente, esta noción de configuración cultural que el autor propone en lugar del término clásico de cultura impide pensar lo cultural desde su inscripción simplista en un territorio determinado. Antes bien, la noción comprende los modos específicos e históricos a partir de los cuales los actores se enfrentan, alían o negocian en marcos de significación compartidos y disputados al mismo tiempo. En síntesis, mientras las partes no se ignoren completamente y reconozcan ciertos límites en común y articulaciones que las distinguen de otras expresiones, las identidades estarán reguladas por relaciones desiguales de poder que conforman una hegemonía, constitutiva de una configuración cultural. De otro modo, cada identidad estará luchando por significar, resignificar o incluso instaurar prácticas y sentidos extendidos en una totalidad o dinámica de la que forma parte, más allá de que no

existan identificaciones colectivas con otros miembros de la totalidad. Una configuración cultural, por lo tanto, se concibe como un modo específico de articular una heterogeneidad.

Tanto cultura -configuración cultural- como identidad -identificaciones- son términos que llevan implícitas las nociones de *conflicto*, *lucha* y, por consiguiente, *heterogeneidad* y *desigualdad*, *poder* y *sujeto tensionado históricamente* como definitorias:

Si en toda relación social hay circulación de poder, en toda configuración el poder adquiere las peculiaridades de la hegemonía; esto es, de la producción de sentidos comunes y subalternizaciones naturalizadas. Una hegemonía no es la anulación del conflicto sino, más bien, el establecimiento de un lenguaje y un campo de posibilidades para el conflicto. [...] Una nueva hegemonía [...] implica la institución de horizontes específicos de imaginación política que no pueden ser traspasados sin desestabilizar esos sentidos comunes acerca de lo viable y lo absurdo, lo nuevo y lo vetusto, lo inevitable y lo insoportable. [...]

Esto no significa que los grupos y movimientos limiten siempre y necesariamente su accionar, sus demandas y sus articulaciones a las fronteras establecidas por la hegemonía. La hegemonía es un proceso dinámico, histórico, con brechas abiertas desde abajo que no pueden ser clausuradas desde arriba. [...] Pero es necesario distinguir los procesos de conflicto que trabajan dentro de los límites hegemónicos de los que trabajan en las fronteras de la hegemonía sobre esos mismos límites, buscando transformarlos. (GRIMSON, 2011: 46)

Resta decir que el autor conoce que, en la actualidad, las identificaciones se producen en *contextos de intersección de configuraciones culturales*, es decir en el cruce entre distintas configuraciones culturales y que, por esto, la identidad del sujeto se forja desde la multiposicionalidad. Que, advierte, no es lo mismo que negar la existencia de lógicas de articulación y estructuras, por muy diversas, plurales, complejas y aparentemente inconmensurables que sean las prácticas culturales.

La introducción del concepto de configuración cultural como marco para pensar las identidades es lo que, finalmente, le permite a Grimson la superación de posturas radicales como el subjetivismo o el objetivismo, adoptando una posición teórica-epistemológica más ajustada a la dinámica de las prácticas sociales, que denomina *intersubjetividad configuracional*.

Siendo los desarrollados conceptos de relativo peso para el pensamiento contemporáneo (nos referimos, claro, a las nociones de nación e identidad) es lícito que nos preguntemos cómo repercuten los debates consignados en el campo de los estudios literarios latinoamericanos, más particularmente en sus sistemas argentino y brasilero, marcos ineludibles del estudio propuesto en esta investigación que garantizan la relevancia de nuestra tarea. A los fines de responder al interrogante señalado se arrojan nuestras próximas líneas.

Capítulo 2. Nación e identidad en las literaturas argentinas y brasileras contemporáneas: los debates al interior de la labor teórica y crítica

Nuestro trabajo, a pesar de enfocarse en temáticas harto trabajadas (nación e identidad) en la historia de nuestras letras argentinas y latinoamericanas, posee una relevancia enorme en tanto nos inmiscuimos en un universo que dirige la atención hacia otros lares. A su vez, el interés por las literaturas contemporáneas, o en el caso de la Argentina por la llamada Nueva Narrativa, es creciente notablemente. Sin embargo, el foco sobre los temas aludidos no se hace de la manera en que lo hacemos. Más bien, y de forma casi contraria, la preocupación se da por la producción literaria del presente en los marcos de una era globalizada. Estas son las claves de lectura que hallamos predominantes. Creemos necesario un breve recorrido por los desarrollos críticos que tienen a las literaturas argentina y brasileras contemporáneas como objeto de estudio, para descubrir el campo en el cual nos posicionamos y con el cual las obras de nuestro corpus y, todavía más, las lecturas analíticas que nosotras realizamos de ellas, discuten y discutimos. Recorrido necesario, a su vez, para ver cómo es que los debates que consignamos en el capítulo anterior también encuentran en el campo literario latinoamericano (y en todos sus agentes, abarcando escritores, teóricos y críticos) -del Cono sur, al menos- terreno para asentarse.

Beatriz Resede, una reconocida crítica de la literatura brasileras, nos guía un poco por estos caminos, al menos en lo que a esta literatura se refiere. En su libro de ensayo *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), se aboca al estudio de las literaturas del presente en prosa, lo que desde su punto de mira implica una novedad, en tanto las obras que son su objeto no han pasado por el juicio del tiempo y de la historia, distancia que suele facilitar la labor en teoría y crítica literarias.

Cuando Resende hace referencia a la literatura del presente habla de una literatura que presenta desafíos al sistema literario, renovaciones que exigen otras maneras de leer los textos. Estudia, por lo tanto, no solo autores jóvenes, sino aquellos que no necesariamente se gestan en la producción actual, pero que escriben en la actualidad narrativas a veces más radicales y profanadoras que la de las nuevas generaciones (RESENDE, 2008). A juicio de la autora, con estas producciones es preciso abandonar la terminología clásica, modelos y conceptos, pasando por otras disciplinas del saber (que van de la antropología a la informática).

Sobrevolando estas letras y especificando, puede Resende distinguir algunas evidencias y preponderancias. En primer y segundo lugar, se hace evidente que los escritores del presente son, al tiempo que veloces para la escritura -advierde una notable fertilidad-, de una calidad excelente. En sus

palabras, “...nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem” (RESENDE, 20108: 17). Ellos generan lectores, nuevos modos de difusión literaria, son también críticos y profundos conocedores de la tradición del campo.

Como tercer punto, destaca la multiplicidad y heterogeneidad de las escrituras, en referencia a condiciones formales (también de soportes), al tono, a los temas, e incluso a las concepciones que los escritores manejan sobre la literatura. Heterogeneidad que, en un primer momento, puede relacionarse con las contingencias de un tiempo llamado posmoderno, que sustituye dogmas modernos con movimientos plurales. Sin embargo, la autora no es ajena a las críticas y cuestionamientos en torno a la globalización material y simbólica característica de estos tiempos posmodernos aludidos. Menciona la intolerancia que impide la convivencia de expresiones culturales de diverso origen, tomando septiembre de 2001 como punto a partir del cual la intolerancia *va in crescendo*; a lo que debe sumarse la tendencia homogeneizadora de la globalización de bienes simbólicos. Globalización y diversidad o pluralismo son para ella fuerzas encontradas, aunque es consciente de que no podemos establecer oposiciones binarias ni unívocas, sino que nos involucramos en un complejo campo de discusión, lleno de posiciones oblicuas, híbridas (Resende sigue aquí a García Canclini), que escapan a los binarismos consolidados, como es el caso de los movimientos literarios del presente.

Por lo tanto, retornando las evidencias que se advierten a primera vista en la literatura brasilera del presente, la heterogeneidad y la multiplicidad⁹ referidas parecen ser un bastión de resistencia y libertad en América Latina, frente a las fuerzas homogeneizadoras y dominantes de la globalización en cuyo centro de poder se ubica Norteamérica. Para afirmarlo, Resende se apoya en los estudios del norteamericano Frederic Jameson.

Fertilidad y multiplicidad en el sistema brasilero son vinculadas por la autora, además y sobre todo, con los tiempos políticos que vive su país. Específicamente, la vuelta a la democracia - característica común en varios países latinoamericanos-. La multiplicidad como lugar de resistencia y libertad (que también afecta a la red de producción literaria, ya más descentralizada en sus soportes y regionalmente), versa, es celebrada en nuestro continente como la contracara de la opresión que vivieron los países latinoamericanos en los extensos tiempos de Dictadura.

Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo,

⁹ Resende destaca las siguientes características vinculadas con lo posmoderno, que le permiten hablar de una literatura plural: emergencia de nuevas subjetividades; tensión global-local; desterritorialización; ruptura de los cánones vigentes; ingreso de recursos mediáticos en la construcción del texto y, sobre todo, ruptura del límite entre cultura de masas y alta cultura. (RESENDE, 2008)

provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação y difusão da cultura. (RESENDE, 2008: 24)

La posición de enunciación del hoy tendría que ver con un decir más despreocupado y osado, crítico, que hace aflorar lo diverso, en el marco de un sistema democrático reconquistado.

Sin embargo, pese al marcado predominio de la diversidad, Resende reconoce a su vez algunas dominantes en la narrativa brasilera contemporánea. La primera cuestión que apunta es la manifestación de diversas formas del presente como una constante, lo que ella -tomando de Ludmer¹⁰ el término- denomina una *presentificación*. Es decir, un sentido del presente radical que aparece de múltiples formas. Afirma que en los textos que estudia encuentra una manifestación de la urgencia, una preocupación obsesiva con el presente que se distancia de un momento anterior en la historia de la literatura brasilera, cuando ésta se relacionaba más con la construcción de una identidad nacional. Esto implica también un distanciamiento frente a la dimensión futura, desde la caída de las utopías y el fracaso del proyecto de la modernidad. Aduce que, frente a las nuevas configuraciones del espacio geopolítico, a la organización diferente del tiempo, en la que prima lo simultáneo, los escritores de las configuraciones culturales presentes parecen no poder imaginar el futuro, ni recordar y/o evaluar el tiempo pasado. Prima la inmediatez, un presente que amenaza, que se impone y exige ser semiotizado como condición primera para comprender cualquier otro tiempo histórico. Esto se ve, sostiene, no sólo en los tópicos, sino también en los formatos y formas, entre las que ubica la predominancia del cuento corto y de lo virtual (blogs, fundamentalmente) como parte constitutiva de las nuevas letras.

Un segundo aspecto que Resende reconoce como constante en las literaturas del presente en Brasil -y que se vincula con la manera de percibir el tiempo presente, en urgencia- es el retorno a lo trágico. Según la escritora se deja ver en las obras un marcado *pathos* trágico, sobre todo en aquellas cuyo escenario son las grandes ciudades donde la vida se torna soportable sólo con el consuelo del arte.

En tercer y último lugar, ubica a la violencia urbana como dominante en esta narrativa, quizá en un exceso de realismo que la crítica se encarga de cuestionar. La ciudad parece ser un locus común que, junto a las constantes mencionadas, deriva en una angustia recurrente en las tramas literarias. La ciudad, además, atravesada por la lógica global y desigual, narrada desde los conflictos privados, que son públicos. Todos aspectos que alejan aún más la posibilidad de pensar un tiempo futuro, más allá del presente¹¹.

¹⁰ Cuando hablemos del sistema literario argentino nos remitiremos en profundidad a este concepto.

¹¹ Sobre este punto Resende resalta algo característico de las letras contemporáneas: la ruptura de una mediación erudita sobre realidades subalternas. Las ciudades en sus suburbios comienzan a ser retratadas por escritores que provienen de esos espacios, haciendo una literatura realista (que también distribuyen de manera novedosa) que ultrapasa los moldes

En lo que se refiere específicamente a nación, identidad y territorialidad, términos todos acuñados y trabajados hondamente en el presente trabajo, la autora sostiene que en esta época de intercambio de informaciones a nivel global, donde las fronteras son cada vez más laxas y cada vez más comunes los procesos de desterritorialización, las múltiples subjetividades no se reconocen como pertenecientes a territorios comunes -incluso cuando se trata del territorio de una misma ciudad- y los autores hablan, muchas veces, desde esos *no lugares*, como exiliados en sus propios países. Esto ya instituye, dice Resende, un cambio paradigmático en la historia de la literatura de Brasil en la llegada del nuevo siglo. En reflexiones que retoma de Antonio Candido, recuerda la relevancia del territorio nacional (también regional) durante el siglo XX, como espacio de producción de sentidos y lucha consciente por parte de los escritores. Esto, ya sea en las tramas argumentales o en la definición de una literatura nacional, que hoy parece difícil de sostener desde la heterogeneidad aludida y las nuevas maneras de entender el tiempo y espacio.

Ocurre que de la década del '90 a la actualidad, para Resende (basándose nuevamente en García Canclini), el espacio de América Latina en su dinámica global es hoy el lugar de identidades que se definen por nuevas categorías y que desafían las maneras modernas de pensar el mundo, entre ellas el eje nación. Identidades múltiples, heterogéneas, migrantes, flexibles, críticas e inestables. Nuevas subjetividades que, indudablemente, recalca, impactan en las configuraciones narrativas. Sumando la proliferación de políticas neoliberales en los noventa y la expansión del poder de Norteamérica, Resende arriesga que estamos frente a la fragilidad del concepto de nación por sobre el cual se erigen los nuevos órdenes transnacionales, lugar de enunciación discursivo y narrativo de las literaturas del presente en Brasil (realidad que entiende, en verdad, como latinoamericana en general).

La escritura actual, para Resende, opera en una crítica implícita o con un fuerte descreimiento en torno a lo que fuera el Boom latinoamericano (hoy, literaturas del *pos-boom*) desde el cual se gestaban alegorías nacionales y las lecturas se fundaban en tal sentimiento de pertenencia territorial. Ejemplifica con McOndo y registra una pregunta de la que se hace eco:

Em "Presentação do País McOndo", [...] afirmam a enfática recusa a todo o rastro deixado pelo realismo mágico, garantindo que o grande tema da identidade latino-americana ("que somos?") deu lugar ao tema da identidade pessoal ("quem sou?") (RESENDE, 2008: 72-73)

Narrar hoy una prosa brasilera pasaría, de acuerdo con sus planteos, por la cuestión de la intersección y/o encrucijada entre dinámicas globales y locales, como espacio específico de las democracias actuales en América Latina.

convencionales y reformula incluso el vínculo entre realidad-ficción. Es una función política en la cual ingresan a la arena (ágora) literaria nuevas voces y posiciones.

Los debates presentes en el capítulo 1, entonces, aquí se sintetizan de la siguiente manera: hay un estudio de Resende de lo nacional, solo que considera la pérdida de sentido de dicha categoría en una era global. Las manifestaciones literarias, en extremo heterogéneas y novedosas en Brasil a comienzos del siglo XXI, se explican sobre todo por la dinámica del país en su incorporación a una economía (también de sentido) mundial. La heterogeneidad, por otro lado, si bien es estudiada por la crítica como posible resistencia a procesos homogeneizadores no es pensada como defensa o reflexión/orientación hacia lo nacional. No hay contradicciones con lo que afirmábamos en párrafos anteriores, cuando la autora explicaba el sistema literario en función de un vínculo directo y primero con la democracia brasilera. Sólo que la nación allí aparece como oposición a un régimen de terror que favorece la heterogeneidad literaria, sin que ello signifique su presencia fuerte como proyecto político común o en disputa por diversos sentidos (si pensamos en nuestro marco teórico). Resende separa identidades de nación como proyecto, porque piensa desde procesos de desnacionalización y desterritorialización el presente (y con ello, la nación, Brasil). Estas son las preguntas que guían su estudio:

Como se apresenta, hoje, a literatura produzida na América Latina? Que novas configurações de tempo e espaço abrigam a criação latino-americana? O que é ser um escritor nesta parte do mundo no momento em que a condição de latino-americano extravasa muitas vezes os territórios da América Latina? Que trocas locais persistem entre tais narradores quando a interlocução global parece ser dominante? (RESENDE, 2008: 63)

Desarrollamos a Resende, pero los debates modernidad-posmodernidad en relación directa con los fenómenos de globalización son ejes comunes en muchos estudios a los que tuvimos acceso. Aún cuando los focos de los ensayos, trabajos o investigaciones sean otros (como la violencia, las nuevas formas de realismo en literatura, etc.) es frecuente que se detengan en alusiones al vínculo entre literatura e historia, literatura y territorio, literatura y nación, literatura y proyecto político, enunciado desde rupturas o permanencias con el proyecto de la modernidad que habría caracterizado las letras del período anterior. Los pensamientos rupturistas de Resende hacen eco, por ejemplo, en Cid Ottoni Bylaardt cuando intenta caracterizar a la literatura (poesía) contemporánea. Su trabajo versa sobre la emergencia de un nuevo mirar, descreído de todo. Como novedad en la literatura, reina la duda absoluta. Por más que identifica tópicos comunes a la modernidad literaria, los encuentra resignificados en el tono incierto en el que son enunciados, sin proyecciones u orientaciones posibles:

...não há mais contra o que lutar, não há mais um inimigo -a burguesia, o capitalismo, a sociedade de classes- eleito como tal. O que resta é a linguagem, e essa parece ser a grande aposta da poética contemporânea -ou pelo menos de parte significativa dos poetas: não a linguagem que diz, ou que precisa dizer alguma coisa, mas uma linguagem que parece cada vez mais se desdobrar sobre si mesma no gesto indiferenciado daquele que escreve, em seu avesso obscuro e silencioso. (OTTONI BYLAARDT en AAVV, 2012: 231)

Es interesante la idea de que sólo resta el lenguaje, por fuera de todo, como un universo que intenta aislarse (¿es ello posible?) de todo. En registros similares, ya desde la prosa, Tânia Pellegrini señala que el realismo brasileiro¹² no puede ya cumplir con proyecciones y cambios, más allá de que persista en él la denuncia de la realidad social. Es que se vincula, a su criterio, con una época en la que tal fracaso es propio del capitalismo avanzado; o, en otros términos, significa la concreción de uno de los objetivos del capitalismo:

Hoje, sem a postura radical e o impulso coletivo do nascedouro, sem a intenção (derrotada) de penetrar profunda e criticamente na vivencia quotidiana, para devorá-la por dentro -o que o próprio processo histórico destruiu-, as refrações realistas *representam em profundidade* as relações tensionadas entre o social e o pessoal, permeadas pela lógica mercantil. (PELLEGRINI en AAVV, 2012: 53. El destacado no nos pertenece.)

Sin embargo, ella misma se aparta del pensamiento de que hay que trabajar en la crítica por fuera de los conceptos de Historia y nación, como categorías que tienen sentido aún hoy. Ve con desconfianza cierta moda crítica que declara el fin de muchas categorías y se dedica, por el contrario, a historizarlas y a pensarlas en un *contínuum*, registrando sus transformaciones. También, insiste en el peso de la realidad (histórica) en las literaturas del presente, polemizando implícitamente con quienes sólo ven un presente abstracto o la ruptura lisa y llana con la realidad (podríamos pensar aquí, con la nación).

...uma das maneiras de procurar circunscrever a alardeada multiplicidade de tendências temáticas e formais da prosa contemporânea tem sido utilizar alguns traços conceitualmente bastante vagos, tais como *desintegração, desordenação, desterritorialização, descentralização, desrealização*. O prefixo *des* marca a tentativa de destruição de tudo o que é sólido, peculiar ao pós-modernismo, implodindo a realidade concreta representada, evidenciando as zonas de sombra dos pontos de vista, vale dizer, das subjetividades, das fímbrias e fissuras do dito e não dito, assim destacando disparidades e pluralidades de posturas e procedimentos de escrita. Alegadamente, uma estética que se erige sobre os escombros do real, considerado muitas vezes até inexistente, o qual, entretanto, reitera vivamente sua existência nessas mesmas ruínas, testemunhas vivas de um mundo concreto que resiste... mesmo como escombros. (PELLEGRINI en AAVV, 2012: 40)

¿Cómo explicar, sino es por la realidad histórica, el peso de la literatura violenta y marginal que emerge crecientemente en los últimos años, que posee una territorialidad específica, operando como lucha sobre un territorio determinado que se pretende cambiar? Más allá de los planteos de Resende y de los no-lugares, la crítica actual brasilera también registra el peso de lo local, signando el campo de tensiones que aún no se resuelven:

A despeito das interpretações que preferem elidir os conceitos de história e nacionalidade, englobando tudo num universo multicultural e a-histórico, descolado das especificidades configuradoras de cada sociedade -aliás, globais elas próprias, o que complica o quadro-, no meu

¹² Los debates de la crítica brasilera hoy están fuertemente condicionados por la existencia de un nuevo y creciente realismo, al que intentan sesudamente definir. En nuestra búsqueda bibliográfica nos dimos con incontables trabajos que tienen al realismo como eje. Destacamos, entonces, el peso del *romance* y el realismo en la literatura del país hermano.

modo de ver, a violência de que fala a prosa brasileira de hoje (não sendo, por certo, elemento exclusivo dela), é um dado sintomático das peculiaridades específicas do processo excludente da modernização capitalista que aqui se cumpriu. (PELLEGRINI en AAVV, 2012: 41)

...a literatura surge como veículo para a propagação de uma orientação política dos sujeitos. Ao fixar-se em um modelo de representação baseado no realismo, o discurso literário passa a reunir os elementos possíveis para a realização desse objetivo. Assim, a insistência em uma prosa calcada no real obedece primeiramente ao projeto de literatura que se origina nas periferias. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. A realidade da periferia não surge apenas como inspiração, mas, igualmente, como algo a ser enfrentado. (TONADI DO PATROCÍNIO en AAVV, 2012: 72)

La última cita nos interesa sobremanera, porque en su estudio sobre la llamada literatura marginal o de los márgenes (escrita por autores que provienen de las periferias de las que hablan en sus prosas, conociéndolas desde adentro -es el caso de Ferrez con *Capão pecado*, y de Paulo Lins, con *Cidade de Deus*-) Paulo Roberto Tonani do Patrocínio habla de la construcción de identidades colectivas o en lucha, territorializadas, a contrapelo del debate posmoderno en torno al concepto de identidades.

En el sistema literario brasileiro, como vemos, los debates en torno a la nación y las identidades están candentes y el vínculo entre ambas categorías hoy aún está en debate en las letras y en la crítica, más allá de la fuerte y evidente presencia del tópico (quizás dominante) de la era global¹³.

¿Qué está ocurriendo mientras tanto, en este lado de la frontera, con los estudios de nuestras letras? Para referimos al sistema literario argentino hemos tomado como fuente bibliográfica, fundamentalmente, los aportes de Elsa Drucaroff, con su libro *Los prisioneros de la torre* (2011). El ensayo de la autora abarca el estudio de alrededor de 500 títulos de narrativa (novelas y cuentos) pertenecientes a lo que denomina la NNA (nueva narrativa argentina): un arco temporal que contempla dos generaciones de escritores que publican desde el año 1983 hasta el año 2007.

Si bien el corte temporal deja fuera el año de edición de las obras que trabajamos y a María Teresa Andruetto por pertenecer a una generación anterior, los debates que Drucaroff registra tienen plena vigencia como arena de la cual emergen estas obras. Además, Incardona formaría parte de las generaciones que la escritora pretende caracterizar, de hecho, es mencionado en más de una oportunidad desde su labor en el campo cultural bonaerense.

Por otra parte, la crítica también aclara que el recorte no se pretende absoluto en términos científicos, dejando margen para desplazamientos y revisiones. La obra de Andruetto, pese a ser de

¹³ Lo desarrollado hasta aquí sobre el sistema literario brasileiro contemporáneo posee cierto carácter provisorio: si bien nuestra búsqueda bibliográfica fue larga y exhaustiva y el análisis no fue menos riguroso, no desconocemos las dificultades derivadas de los escollos en la circulación de las producciones académicas entre los países Brasil y Argentina. Es posible que hoy en día existan avances que desconocemos sobre la temática. Serán motivo de investigaciones posteriores.

otra generación, registra cierta correspondencia con algunos de los ejes que Drucaroff señala propios de la NNA. Nosotras tomamos sus planteos como punto de partida y dialogamos con ellos desde narrativas no contempladas, pero que hacen al sistema literario argentino presente, aspecto que ella indica como ruta necesaria para profundizar los debates. Sus desarrollos en torno a la NNA (exhaustivos y serios, además), por lo tanto, no pueden pasarse por alto si queremos trabajar con obras del presente, más allá de un planteo generacional.

Por lo que nos importa especialmente, *Los prisioneros de la torre* contiene las polémicas en torno a las naciones y las identidades que mencionábamos en el capítulo precedente de una manera que resulta significativa. Para comenzar, la obra de Drucaroff no cuestiona la relevancia de la nación para leer las obras del presente. Por el contrario, las características formales y temáticas que ellas manifiestan tienen que ver con la historia específica de nuestro país. La hipótesis que recorre su obra es que lo que los jóvenes escriben en la NNA está directamente vinculado con el conflicto histórico-político que implica el horror irresuelto -del que recién se puede comenzar a hablar y enjuiciar con mayor sinceridad y agudeza- de la última Dictadura militar. Por eso el corte temporal: obras publicadas luego del '83.

Para Drucaroff, la NNA contiene implícito o explícito, consciente o inconscientemente, un trauma: el pasado considerado desde la historia de la Dictadura del '76, con sus horrores inenarrables y sus fracasos sociales y colectivos, en adelante. Lo que caracteriza a la NNA es que habla del presente argentino, pero desde la gravedad de un pasado no resuelto, una herida abierta y prolongada en el tiempo, incluso en el tiempo democrático que sólo lo fue formalmente.

Aquí Drucaroff sostiene que quienes son de la generación anterior a la NNA (entre las que se cuenta la propia autora), quienes sobrevivieron al Golpe en edad adulta no pudieron hacerse cargo de los fracasos (de los ideales socialistas o de una sociedad más justa), ni cuestionar críticamente el período militar. Más aún, al tiempo que no se permitían polemizar con las generaciones y participantes históricos anteriores (la generación militante y la de los jóvenes desaparecidos) -en lo que la autora llama "tabú de enfrentamiento"- no le permitieron a los jóvenes sucedáneos la revisión crítica del período de horror y sus consecuencias (liberales y neoliberales), juzgándolos pasivos en la historia, cuando en realidad debieran ser mentados, en su cualidad de jóvenes, como renovadores y creativos, sujetos que tienen mucho que decir, como ella demuestra con su ensayo¹⁴.

¹⁴ Los conflictos generacionales que la autora registra son muchos y cuidadosamente desarrollados (en sentidos históricos muy precisos) en una línea argumental (además abiertamente polémica) que no podemos permitirnos explayar aquí como nos gustaría, dada la extensión acotada de un TFL. Nos remitimos sólo a los puntos que se enlazan con nuestro problema de investigación, a sabiendas de que el debate es mucho más profundo y complejo. Vale la pena, por lo tanto, adentrarse en la fuente bibliográfica consignada.

En el cuadro descripto, quienes escriben la NNA son prisioneros de la torre¹⁵, porque producen parados sobre los hombros de una generación que no consigue traspasar un legado histórico favorable heredándoles, por el contrario, un paisaje desolador en términos sociales. No muy bien discursivizado, por otro lado: esos hombros, más que cimientos o bases sólidas, son apenas una pobre plataforma en la que no hay lugar para la mirada reposada y certera, obligando a un esforzado trabajo de equilibrio que turba la visión. Por si fuera poco, los jóvenes equilibristas, además, son nombrados por quienes los sostienen -hipócritamente a criterio de Drucaroff- como incapaces de estar a la cabeza de algún proceso histórico revolucionario, significativo, transformador.

Como consecuencia de esto, lo que produce la NNA es, justamente, la semiotización del trauma, la historia de esa herida generacional e histórica que no deja de aflorar en las narrativas. La única, por otro lado, que se permite hablar del presente sin mentir que ese presente está construido sobre la ruina de una atroz dictadura, quizás la más dolorosa registrada hasta el momento.

Drucaroff ejerce en estos sentidos una labor de meta-crítica: cuestiona a la crítica literaria (entre las que Sarlo es un blanco fácil, aunque -erróneamente- legitimado por la academia, junto con otros) que entiende que la NNA no está politizada, que abandona la trama porque hay una pérdida del sentido histórico, y que lo que produce es banal y con escaso contenido social y relevante, iniciándose una ruptura entre novela e historia (SARLO mencionada en: DRUCAROFF, 2011). Según esta crítica, a diferencia de antaño, la NNA abandonaría la labor interpretativa de la historia y tan sólo, como mucho y cuando no se abandona la trama (otra característica del presente), la registraría etnográficamente. Esto, en consonancia con los planteos posmodernos de Baudrillard -funcionales según Drucaroff (coincidimos) al neoliberalismo arraigado en los '90- que sitúan el presente en una Post-historia y en la muerte del acontecimiento.

Si ya lo recién dicho constituye un error teórico considerable y señalado por Drucaroff, puesto que todo relato es interpretativo¹⁶, para la autora hoy como nunca la NNA ejerce una relación intrínseca -e interpretativa- con la Historia con mayúsculas. El problema es que, a diferencia del pasado, los escritores no asumen la historia (pasado y presente) en una posición de certezas, sino de grandes incertidumbres, producto del trauma heredado. Por eso presentan tramas desoladoras y marcadas por la pérdida y la errancia. Pero no por ello abandonan la labor crítica y de denuncia frente a una realidad que debe ser enjuiciada. No hay un escaparse de la realidad y de la historia, sino que se habla de ellas desde el lugar que se puede: el de las incertezas, pero insistiendo en continuar hablando sobre ambas. Lo que constituye, para Drucaroff, una literatura que sí es política, incluso cuando la trama es íntima,

¹⁵La autora retoma la figura de la torre de Ortega y Gasset, en su análisis de las generaciones.

¹⁶Drucaroff trae a colación a autores como Adorno y Bajtin, entre otros, al respecto.

porque no se puede separar lo íntimo de lo privado, lo privado de lo público, ni las tramas argumentales presentes de la trama histórica y pasada argentina.

No se trata, en este sentido, de tópicos que le impone al campo literario la Globalización con sus supuestas errancias y homogeneizaciones, con el descentramiento y fragmentación del sujeto y/o con la pérdida de la nación como proyecto para pensar las identidades, sino fundamentalmente del pasado reciente de la nación argentina, que es constantemente semiotizado en las nuevas letras, incluso de maneras inconscientes, como traumas no resueltos y preguntas existenciales, más que certezas.

Entonces, la nación está presente en las tramas, que de manera artística hacen el esfuerzo por saldar las deudas con el pasado y el presente hablando originalmente sobre el tiempo. Está, también, en las lecturas que la evocan constantemente, más directa o indirectamente, para interpretarla y pensarla como proyecto, así sea desde la crítica constante y la agonía.

De hecho, señala Drucaroff, caracteriza a la NNA la pregunta y no el proyecto acabado, como si los jóvenes supieran que el arte es militante, pero que ya no le cabe -dada la magnitud de la tragedia- hacerse cargo de un proyecto certero ya asumido. Quizás, sí y más modestamente, la tarea de preguntarse por un proyecto que aún no está elaborado, gestado colectivamente, porque el primer paso para ello es animarse a dar la crítica del presente, encararlo desde el trauma que exige ser enjuiciado, *ensayado*, nombrado. Y a ello se aboca la NNA, a nombrar lo no-dicho, para decir algo diferente. Asumir la pérdida de certezas para poder asumir, alguna vez, una certeza: "Se sabe lo que *no* se quiere para la sociedad, pero lo que *debería* ser, eso es siempre discutible."¹⁷ (DRUCAROFF, 2011: 286).

Al respecto, Drucaroff sostiene que no existe más (así parece) o no es posible hoy en la NNA el realismo decimonónico y los narradores omniscientes. Da argumentos que entroncan con la caracterización general de la NNA, de su posición de prisioneros de la torre parados sobre restos (y 30000 cadáveres, lo reiteran a cada momento tanto crítica como escritores):

Es que para lograr construir y reflejar se precisa comprender alguna ley, alguna racionalidad que explique los hechos, y la nueva narrativa puede encontrar leyes y racionalidades a condición de que sean opiniones subjetivas, no una verdad que haga el efecto de poseer ontológica existencia al estar enunciada en tercera persona.

[...] Probablemente no haya modo de sentir hoy que una voz humana narradora tiene la posibilidad de <<saber todo>>, y volver a esto verosímil. Mostré que no por eso se acabó la

¹⁷ Es interesante lo que Drucaroff señala en relación con el ensayo como género. Su escasa producción, la falta de argumentos y deliberaciones a ser defendidas en torno al presente contemporáneo es una marca más de la ausencia de certezas, de la tragedia que atestiguan los jóvenes hoy. Por eso la brillante crítica social que ejercen -evalúa la autora- está recubierta de la ficción, género que no precisa *per se* aseverar nada. La proliferación de la narrativa ficcional en detrimento del ensayo es señal de una generación que precisa decir cosas críticas, pero frente a las cuales no posee respuestas alternativas, por el momento, más allá de la certeza del inconformismo.

interpretación. ¿Acaso por eso se acabó la lucidez? De ningún modo; eso es comprender, hoy. Espero demostrar en las obras con cuánta inteligencia las generaciones de la postdictadura son capaces de observar y criticar el mundo. Sólo que esa inteligencia y esa comprensión son tan profundas como la desconfianza en las certezas, no se sienten con derecho a usar sus dones para una lectura total de los hechos.

[...] Entonces: la novela sigue siendo hoy el lugar para el cruce entre lo social y lo íntimo, o para interrogar e interpretar el mundo que registra. Lo que se acabó es la confianza en que la razón o la lucidez alcanzan y la certeza de que se tiene derecho a dar interpretaciones unívocas de lo que les ocurre a los personajes. (DRUCAROFF, 2011: 262-263)

Por estos gestos es que para Drucaroff la actual narrativa no se aleja de lo utópico, aún cuando lo que pinte sea la tragedia absoluta, la distopía. Utopía y distopía son pulsiones¹⁸ que para ella impregnan la NNA, vinculadas con una labor genuinamente política e interpretativa que ejercen las nuevas generaciones, haciéndose cargo de la importancia que tiene el arte en diálogo con la historia, como forjador de sentidos trascendentes, de pensamientos y proyectos otros, cuestionadores de lo vigente.

Sobre los debates que consignábamos en el primer capítulo de nuestra investigación, Drucaroff nos permite el agregado de lo que ocurre en el sistema literario con las dos categorías con las que trabajamos, fuertemente debatidas en la actualidad. En NNA las identidades no pueden ser pensadas por fuera del eje de la nación, como estamos viendo. Sí podríamos señalar, desde los estudios de la autora, que la nación aún no emerge cabalmente en las tramas literarias como un proyecto afirmativo en disputa, que permita territorializaciones efectivas (nuestras novelas marcan un contraste con esto, veremos). Por el contrario, la distopía tiende a teñir el corpus, evidenciando identidades que están perdidas en la duda sobre el tiempo histórico, angustiadas por los procesos vividos y heredados; “jóvenes a la intemperie” (DRUCAROFF, 2011: 326). Hay, sin embargo, tentativas y juicios críticos - muy afirmativos- sobre el presente (por lo que no sería correcto afirmar que la nación ha desaparecido como categoría en disputa).

Como consecuencia, es frecuente la elaboración de identidades errantes, a la deriva, acompañando con los desplazamientos espaciales permanentes y sin objetivos claros la nada que transitan y los sentimientos de inestabilidad que afrontan, propios de su presente. Esta errancia, junto con otros aspectos que Drucaroff registra, constituye -además de una característica de las identidades labradas por las tramas- una *mancha temática* significativa de la NNA. Tal concepto, que la autora

¹⁸ Inconscientes constitutivos que emergen, quizás sin que pasen por la consciencia, pero fundamentalmente activos, creativos a nivel social: “¿A qué llamo acá pulsión? Ocurre a veces que se lee en la cox que narra una orientación, una intención profunda e inconsciente que abarca y tiñe todo lo construido y alude a *eso que un artista tiene para decir a sus prójimos*, contemporáneos o no: alude al deseo, un deseo que no es inmediato y personal sino trascendente, social, y nace de saberse mortal y finito y querer dejar una marca, pero no cualquier marca, la marca de algo que la sociedad necesita escuchar, que los artistas que crean mundos sienten que es preciso escuchar. [...] Esta pulsión es siempre social y de algún modo política, porque (conscientemente o no) se refiere a los prójimos y a su convivencia, a las relaciones de poder. Puede ser *utópica* o *distópica*, imaginar una reparación o expresar la pesadilla que se vive o se teme...” (DRUCAROFF, 2011: 283. Los destacados son de la fuente.)

rescata de David Viñas, remite como unidad a un espacio temático que significa por contigüidad, por contagio:

Es posible formularla como un verdadero campo semántico unívoco: para no correr el riesgo de <<solidificarla>> [Viñas] apela a la metáfora de la <<mancha>> que alude a su impregnabilidad: un <<tema>> que se <<extiende>> longitudinalmente para encontrar la dimensión <<historia>> (ROSA citada en: DRUCAROFF, 2011: 291)

Pero el término de mancha temática que acuña de Viñas, y esto es lo que particularmente nos interesa sobre los debates consignados, está en correlación directa con el *imaginario nacional* desde el cual se proyectan las literaturas. De modo que, aún consagrando una nación en crisis, sin proyecto alternativo ya labrado, en la NNA la nación no pierde sentido para las identidades -en las tramas y en un plano discursivo- por dos motivos que de alguna manera fueron dichos pero debemos igualmente despejar.

En primer lugar, porque el cuestionamiento y la denuncia siempre movilizan pensamientos proyectivos (ya evidenciamos el carácter político de la crítica, aún de la que se labra sin certezas absolutas) y arroja lecturas sobre realidades específicas al país. Drucaroff, pese a ser crítica de Viñas en más de un sentido, es deudora del objetivo que éste perseguía: pensar al país a través de las ficciones que el propio país ha escrito.

En segundo lugar, porque teóricamente el concepto de mancha temática está dando cuenta de una respuesta creativa del arte frente a procesos históricos específicos a nuestra formación nacional, a la historia particular de nuestro país. Afirmar que la nación no significa en las literaturas del presente constituye, entendemos, un error conceptual a considerar, un desconocimiento de las dinámicas de relación entre el arte y la sociedad. Situada en este marco teórico, lo que plantea Drucaroff afirma en otros términos lo que Grimson señala: la nación como espacio histórico desde el cual se configuran y estructuran sentidos y prácticas, ineludiblemente. El planteo generacional que la autora establece para la NNA tiene que ver con ello. Lo que hoy escriben las nuevas generaciones (formal y temáticamente; lo demuestra con un corpus gigante y un análisis bastante exhaustivo y sustentado) es deudor de lo que heredaron como legado histórico -un país en ruinas- de sus mayores. De modo que por errantes o inciertas que sean las identidades que evidencia la NNA, definidas en la trama por fuera de cualquier identificación nacional que las contenga favorablemente y construya territorialidades (no es así en todos los casos, aclara), para Drucaroff allí sigue estando, no obstante, la nación. Siguen poseyendo, mal que pese, un territorio nacional de fondo.

Debemos hacer una salvedad para ser fieles al debate: como ya dijimos, la crítica de Drucaroff es meta-crítica y polémica. Por lo tanto, no es lenguaje común lo que aquí desarrollamos. Hay autores

que afirman que lo que caracteriza a las letras del presente es, en oposición, un fuerte cuestionamiento a lo nacional como categoría para pensar las identidades contemporáneas.

Tomamos como caso a Josefina Ludmer, quien en su ensayo *Aquí América latina. Una especulación* (2010), registra el advenimiento de nuevos fenómenos socio-culturales vinculados con la era de la globalización. Era que, a su vez, implica la pérdida del sentido de lo nacional.

En dicho estudio, Ludmer trabaja con las categorías del *tiempo* y del *espacio* en América Latina. Desde ellas intenta mapear -especulando, como sostiene- el sistema literario de las últimas décadas (su libro es escrito en el 2009). Registra tres fenómenos: un vuelco -en donde hay que analizar la presencia del mercado, también- hacia la novela histórica por parte de algunos autores; un interés por la historia política del país, particularmente el Golpe de Estado del 30 en escritores de generaciones no precisamente jóvenes, como Feinmann y Asís; y un tercer sector que resulta novedoso y al que ella se aboca como lo característico del presente, vinculado con una escritura radialmente nueva, que exige/demanda nuevas categorías para ser pensada.

En cuanto al orden temporal, son literaturas que llama de temporalidades globales, en donde sólo hay presente, pero un presente paradójico, que intenta abolir el tiempo. Esto, en lógica opuesta a la temporalidad nacional que se caracteriza por ser cronológica y proyectiva, según Ludmer. Son tiempos finales: “el fin del futuro, de la historia, de la utopía, del significante, de la literatura [...]. La temporalidad del fin y del después del fin implica la destemporalización del presente.” (LUDMER, 2010: 91). El relato, en estos textos, es un trayecto no orgánico o lineal. Es la expresión de una *presentificación* radical, que borra incluso la frontera entre literatura (ficción) y realidad. Los textos son imágenes del presente sin proyección alguna, sin densidad temporal (que los harían entendibles desde un pasado y/o un futuro) y, por eso, difíciles de desentrañar y comprender desde las categorías tradicionales, porque también es el fin del acontecimiento y del sentido.

El régimen temporal de estas nuevas narrativas es denominado por Ludmer como “en sincro”, en donde lo característico no es inventar utopías sino presente, a partir de una yuxtaposición de elementos, entre los cuales está el propio tiempo. El objetivo es fabricar realidades extremadamente otras, afuera de todo lo conocido y pensado, tiempos radicales: “...imagina posibilidades (de otros tiempos y de otros sentidos del tiempo) y usa muchos relojes porque usa todas las formas de medir el tiempo de nuestra historia para tratar de dar vuelta el tiempo y el mundo” (LUDMER, 2010: 118).

Estas nuevas temporalidades, indeterminaciones temporales, hacen que sea una literatura-borde, que proclama el fin incluso de la literatura como sistema autónomo: no hay afuera ni adentro del sistema, no hay realidad ni ficción, hay un tiempo que mezcla y/o anula todo. Son las llamadas *literaturas posautónomas* que tienden, según la autora, a ejercer movimientos de desdiferenciación.

Hacen una literatura que si bien tiene muchas marcas de autoreferencialidad intenta referir a su propio fin:

El fin del arte no significa el fin de la creación artística; significa el fin de un relato capaz de ligar las obras con una historia particular o universal, de ponerlas en una historia del arte. Después del fin la creación deviene autárquica, sin eco en el pasado o el porvenir. El fin de la literatura podría ser el fin del relato de la autonomía de la literatura. (LUDMER, 2010: 92)

En cuanto al espacio, en estas literaturas¹⁹ ocurre lo que sucede con los territorios de América Latina, según la autora: la desnacionalización y globalización; aspectos que hacen emerger nuevas territorialidades, también de desdiferenciación. Ya no hay -como antes sí, dice Ludmer- bipolaridades tradicionales del tipo urbano-rural, nacional-cosmopolita, adentro-afuera. También aquí, el territorio está trazado de fusiones e intersecciones hechas para el abandono o el fin. Esto es llevado al extremo incluso de sostener que se borran, asimismo, las marcas históricas, haciéndose presentes rasgos “pre-individuales, biológicos, postsubjetivos” (LUDMER, 2010: 133).

Ludmer analiza especialmente los espacios urbanos presentes en las tramas de las obras (que denomina “islas urbanas”) y llega a la conclusión de que esos movimientos de desterritorialización tienen que ver con el fin de identidades nacionales:

Si la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas. (LUDMER, 2010: 135)

Estas formas territoriales, para Ludmer, también atacan al sistema literario, a la literatura como concepto, y contribuyen -tal como sucedía con las temporalidades- al fin de la autonomía. Una vez más, literaturas posautónomas.

La definición de literaturas posautónomas, nucleando lo dicho hasta aquí, para Ludmer es la de aquellas escrituras del presente que no pueden ser leídas con las categorías tradicionales (autor, obra, relato, sentido, etc.) porque le aplican a los textos, a la literatura, un vaciamiento: le quitan el sentido y la cargan de ambivalencia; no se sabe si son o no literatura, si son o no ficción o realidad. Lo que importa en ellas es que “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (LUDMER, 2010: 149).

Presente, en los sentidos antes aludidos de presentificación radical. La literatura posautónoma para Ludmer trabaja con sujetos globales, no nacionales, definidos en un afuera y adentro de territorios y tiempos. Si pensamos en los debates que marcábamos en el capítulo 1, estas tramas estarían hablando de identidades que no se definen por la nación, sino todo lo contrario. De hecho, Ludmer

¹⁹ En realidad aquí la autora analiza no específicamente el sistema literario argentino, como lo hizo cuando se refería al tiempo, sino las letras latinoamericanas, de las que nuestro sistema forma parte.

registra voces antinacionales y antipatrióticas, de manera explícita. Aborda textos en donde hay una fuerte crítica al sentimiento nacional vinculado, además, a un territorio y a una lengua. Esos nexos se han perdido, señala la autora; éstas son literaturas que profanan la nación, como proyecto y sentimiento. No casualmente las voces profanadoras son diaspóricas y acaban abandonando el territorio blasfemado. Se disuelve el vínculo afectivo nación-lengua: “la-mi lengua está acá conmigo, adentro, y la nación-territorio quedó allá” (LUDMER, 2010: 182).

Las migraciones aparecen para Ludmer como algo característico de estas literaturas, mostrando el pasaje de la nación a la lengua todo un cambio de territorio que significa uno de los acontecimientos centrales que la autora registra en América Latina a partir del 2000.

Las literaturas posautónomas, finalizando, serían literaturas posnacionales que abandonan los ideales de la modernidad, formando parte de una era que Ludmer llama de posliteraria; la literatura “se sitúa después del fin de las ilusiones nacionales disciplinarias, edificantes, liberadoras o subversivas, de la literatura” (LUDMER, 2010: 167).

A partir de lo que Ludmer plantea, vemos cómo los debates en torno a la nación y las identidades se cuelean también en el campo literario. No sólo en las tramas, en donde Ludmer registra identidades no definidas a partir de la categoría nación, sino también en la crítica literaria. Para Ludmer, el desarrollo actual del sistema literario tiene que ver con procesos generales de globalización y desnacionalización que atravesaría la región de América Latina²⁰, que impactan no sólo en los argumentos de las obras, sino en una re-estructuración de la literatura como práctica social (su concepto de literatura posautónoma, que aboliría -desde la creación literaria- la distinción entre ficción y realidad e incluso el sentido histórico-temporal del arte, tal como venía siendo concebido). Mientras que para Drucaroff, incluso los sentidos más agónicos de las tramas argumentales de las obras no dejan de tender puentes con procesos nacionales muy específicos, que van más allá de procesos globalizadores. Además, la literatura continuaría siendo una esfera autónoma que, desde Bajtin, dialoga con la historia y proyecta sentidos creativos. Las identidades, en todos los planos (narrativos, discursivos), en Drucaroff, pasarían por la nación como categoría que no pierde vigencia, ni debe desestimarse; categoría que debemos pensar más allá de sus efectivas transformaciones. La nación aún existe. Pero la era global continúa para la crítica, también en el sistema argentino y como ocurre en el campo brasilero de manera a veces dominante, tensionándola en una polémica persistente, al punto

²⁰ En la siguiente cita se puede ver en qué sentido Ludmer interpreta lo nacional hoy, como tendencia a la desnacionalización: “El emigrado latinoamericano sería entonces, paradójicamente, uno de los sujetos nacionales de la globalización. Porque está desnacionalizado y desterritorializado puede ser un representante de lo nacional latinoamericano hoy...” (LUDMER, 2010: 186). Las similitudes con los planteos de Resende son notables. Es evidente el diálogo entre cierta crítica. La autora brasilera se muestra lectora tanto de Ludmer, como de Sarlo, referencias que incorpora en sus ensayos.

de cuestionar su existencia y su articulación en la relevante discusión en torno a las identidades del presente que representan y proyectan las escrituras del hoy.

Es el momento de pensar estos debates y categorías desde el estudio de las obras escogidas. Pronunciar una vez más a Bajtin tiene sentido, porque abonamos a la discusión del sistema literario y la cultura, en general, en la medida en que entendemos que las obras se insertan en la dinámica social como un eslabón en la cadena de sentidos que ésta constituye. Sin una perspectiva discursiva nuestro análisis e hipótesis no podrían tener lugar ni relevancia en el marco polémico descripto.

Es por ello que ya habiéndonos explayado lo suficiente en lo que respecta al debate nación e identidad y su incidencia en el sistema literario del cual nuestras obras forman parte, se vuelve necesario en este punto hacer explícitos los lineamientos metodológicos que subyacen a nuestro análisis.

Mencionamos ya que adoptaremos una metodología bajtiniana. Esto por varios motivos. En primera instancia, porque compartimos con Bajtín la manera en que entendemos a nuestro objeto de estudio, la novela -en su sentido genérico-. Consideramos que las obras que estudiamos son, en su conjunto, un sitio de confluencias de voces y puntos de mira y que es ese entramado de palabras, propias y ajenas, el que le da entidad a la novela. Al decir del autor, “la novela como un todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (BAJTIN, 1989: 80). Fenómeno del que tampoco está exento el contexto sociohistórico que la contiene y con el cual dialoga de manera permanente. Afuera y adentro de las novelas, la diversidad y, entonces también, la disputa por los sentidos. La diversidad social se organiza, lingüística y artísticamente, al interior de las obras.

En segundo lugar, la perspectiva analítica que tomamos considera a las obras como enunciados. Es decir que, en su totalidad, se conforman gracias a elementos extralingüísticos dialógicos -que penetran también dentro del enunciado- y se vinculan, además, a otros enunciados. Un enunciado es, desde esta óptica, reflejo de lo dado y preexistente, de lo concluido y, al mismo tiempo, siempre crea algo original, nuevo e irrepetible. En otros términos, lo nuevo se crea siempre a partir de lo dado, de lo ya existente (BAJTÍN, 2008).

Teniendo en consideración lo dicho, creemos que nuestro análisis no puede circunscribirse a lo meramente argumental, sino que excede, y en mucho, a las tramas narrativas para pasar a participar activamente del dialogo social. Aquí es preciso tomar, ineludiblemente, la noción de *dialogismo*. Todo enunciado tiene un objeto, un referente, un tema preciso, que lejos de ser virgen, ya ha sido abordado, aludido por otros muchos enunciados y, por lo tanto, valorado de diversas maneras por una infinidad de palabras ajenas. En palabras de Bajtín:

Toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o por el contrario, inmerso en una luz de palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones... (BAJTÍN, 1989: 94)

De esta manera, cualquier enunciado vivo, inserto en un contexto sociohistórico determinado está obligado a tocar una infinidad de hilos dialógicos, también vivos, que se entrelazan en torno al objeto de ese enunciado. Entra así a formar parte activa del dialogo social. Nuestras novelas, en tanto enunciados, surgen del diálogo social en un doble sentido: como respuesta a todo lo que ya se dijo sobre sus objetos y como su continuación. Nacen en el seno mismo del diálogo como su réplica, se forjan en *interacción dialógica con la palabra ajena*. No hay vía, no hay trayecto hacia el objeto, cualquiera sea, por el cual la palabra evite a la palabra ajena. Siempre hay un punto de intersección, el cruce y la interacción son inevitables (BAJTÍN, 1989)²¹.

Ahora bien, decíamos que el enunciado surge con la consciencia de la réplica. Cada enunciado es la respuesta a todo lo que ya se ha formulado acerca de su objeto. Pero el dialogismo amplía su horizonte en la medida en que cada enunciado nace, también, con la consciencia de una respuesta prevista. Por lo cual, además de estar determinada por lo dicho anteriormente, la palabra nace con la determinación de lo por decir: "La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella" (BAJTÍN, 1989: 97). En el enunciado, entonces, hay una doble determinación (hacia el objeto y hacia otros enunciados, también por nacer) que lo hace eminentemente *valorativo*, activo. Razones por las cuales no posee significado, sino *sentido*, que emerge de su inserción -interpretativa y a ser interpretada, en movimientos que van hacia atrás y hacia adelante- como eslabón en una cadena discursiva ilimitada. Lo que acumulamos hasta aquí sobre el concepto hace del enunciado un *acontecimiento*.

Así las cosas, tanto las obras que estudiamos, como el propio estudio por nosotras realizado, en tanto enunciados vivos, pasan a formar parte del extenso debate mencionado, abonando la discusión en torno a los conceptos ejes -nación e identidad- de la cual somos herederas al mismo tiempo que proyectamos nuevas posibilidades de discusión al respecto. Porque, sabemos, la investigación es también, y necesariamente, dialógica. Con esa consciencia emprendemos nuestra tarea. Y en definitiva, respondemos a la necesidad de llevar a cabo una investigación crítica y metacrítica que dé cuenta de lo nacional y de lo identitario desde una producción de conocimiento

²¹ Recordamos que cuando Arfuch habla de identidades narrativas en referencia al concepto de *razón dialógica*, con Bajtin, opera con estos presupuestos en torno al lenguaje, con la palabra como fenómeno inter-individual.

situado y propio, en consonancia con las inquietudes ya esbozadas en nuestro capítulo primero en torno al lugar de enunciación, de producción de conocimiento y su orientación.

Capítulo 3. *Do fundo do poço se vê a lua*. Joca Reiners Terron

La obra *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) es, de nuestro corpus, la más huidiza respecto de la nación como categoría que posibilite la afirmación de las identidades del presente. Por el contrario, en ella, la nación aparece significada negativamente, como un espacio de exclusión y negación del yo.

Si recordamos los planteos de Grimson (GRIMSON, 2011 y 2010), la nación opera como un espacio histórico de significación que constituye al sujeto. En el caso de la novela de Terron se presenta una configuración nacional que proyecta sentidos excluyentes, ya que no es posible hallar la nación como un proyecto en disputa en donde entren en juego vínculos intersubjetivos -lo que sostiene una afirmación subjetiva garantizada por la proyección de un grupo- tal como lo entiende el autor. Hecho que, en este caso, pasa por la imposibilidad de constituir un relato del propio yo que le permita a los sujetos afirmarse históricamente en relaciones colectivas y territoriales. Y la carencia de un relato es relevante porque, tal como lo anticipamos, no existe identidad o posibilidad de identificación por fuera de la narración del sí mismo y del otro, siendo toda identidad narrativa.

Lo curioso, sin embargo, es que una de las temáticas que cruza la obra es la búsqueda de constitución de sí, y en esta indagación -que nunca se concreta- aflora el relato como herramienta de subjetivación, dando forma a la lucha por la constitución de una identidad propia, en un mundo que, pese a todo, no permite que ese relato concluya en una afirmación positiva del sujeto. Es por esto último que veremos cómo en el derrotero de los personajes de la trama (quienes no cesan en vano de reinventarse para intentar hallar un lugar en el mundo) lo nacional está presente como espacio que además de expulsar sistemáticamente a los sujetos invita a la evasión: el peso de la ficción y su modelización en esta obra, elemento activo en la tarea de representación y constitución de sí, es un dato clave para ponderar el alcance de lo nacional. En términos más concretos, que en la novela lo nacional sea un espacio de exclusión y negación del yo, se vincula directamente con que la narración reconstruye el Brasil dictatorial y sus secuelas proyectadas en el tiempo de la Posdictadura. Y en ese marco, cuyos límites son restringentes sobremanera, la ficción aparece como una grieta por la cual fluyen las identidades. Si la nación no es el terreno fértil para que las subjetividades germinen, la ficción viene a suplir esa carencia.

Sin embargo, en la ficción pueden brotar, nacer y renacer subjetividades e identidades, pero nunca echar sus raíces.

Los conflictos identitarios son, en *Do fundo do poço se vê a lua*, la espina dorsal. Aunque adopten diversas modalidades en distintos personajes, todos se relacionan con determinado modelo nacional y sus sentidos proyectados. Su desarrollo en profundidad nos permitirá comprender el entramado en que sujeto y nación se anudan, de una manera muy crítica en este caso. Todo lo referido al devenir de los personajes, sobre todo en su vínculo con la ficción como herramienta de búsqueda y consolidación identitaria, no pierde el sentido primero de visibilizar la relación entre ambas categorías.

En un comienzo, el conflicto identitario aparece vinculado a una marca genética vivida como una fatalidad: el protagonista -Wilson-, al tener un hermano gemelo -William-, siente que no posee una identidad propia delimitada, sino que su cuerpo remite a la imagen de otra subjetividad. Es desde el inicio de la narración que el nacimiento se presenta como un camino que hay que desandar, como un error de una voluntad mayor que es necesario corregir:

Foi dali em diante, talvez, que decidi não aceitar a sina genética de ser duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idênticos. Ocorreu-me então que Deus às vezes pode escrever de maneira torta por linhas exatas. [...] naquela fração de segundo em que nós dois abrimos os olhos pela primeira vez e enchergamos um ao outro a través da placenta, eu teria dado uma costela para nascer diferente.

Considerarei nessa ocasião de reconhecimento mútuo a possibilidade de encomendar um futuro inventado com técnicas mais modernas que não envolvessem a extração de costelas ou algo parecido. Eu percebi muito cedo que poderia nascer de novo. E renasci... (REINERS TERRON, 2010: 19-20)

Esta perspectiva supone la inauguración de un proceso de construcción de sí orientado a acentuar la alteridad en un contexto en el cual predomina lo idéntico. La necesidad de diferenciación abarca las variantes espacio-tiempo inscriptas en una dimensión futura: la diferenciación es un proyecto de vida, un deseo de renacer despojado de la marca de la dualidad.

Al respecto, la metáfora que persigue a Wilson como deseo de singularización: la paradoja de los gemelos que le enseñó su padre. Se trata de una ecuación de física sobre relatividad que inmediatamente Wilson, al oírla, traspola a su situación personal. La ecuación indaga acerca de la medida del tiempo y propone el siguiente caso hipotético: hay dos gemelos, w_1 y w_2 idénticos, pero el primero se sitúa en una nave espacial que viaja a una velocidad muy próxima a la de la luz, mientras que el otro está quieto en la tierra. Cada uno afirma que el tiempo pasa más rápido en comparación con el de su hermano, puesto que ambos observan el movimiento del gemelo en la nave, en un caso, y el alejamiento de la tierra, en el otro. La pregunta física es cuál de los dos gemelos será más joven al regresar la nave a la tierra. Ya a los trece años, en la necesidad de escapar a su destino dual, Wilson interpreta la paradoja como la posibilidad de evadir la marca genética. Se imagina a sí mismo como el

hermano en movimiento, que avanza sumando velocidad hacia una dirección incierta pero promisoría, el observador que desde la luna contempla la tierra y, allí, a su hermano que envejece inerte hasta desaparecer.

A la necesidad de huir al destino genético, se le suma una problemática identitaria relacionada con la sexualidad: Wilson se siente una mujer presa en el cuerpo de un hombre. Su cuerpo no le pertenece y este sentimiento de ajenidad se manifiesta desde muy temprano y, al igual que el deseo de alteridad, es otro de los impulsos para emprender la tarea de reinención personal que aporta, al mismo tiempo, a la singularización anhelada. Es decir, se conjugan en Wilson la aspiración de dejar de ser “duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idénticos” (REINERS TERRON, 2010: 19) con la necesidad de corresponder su imagen con su sentirse mujer.

Se entiende, entonces, que la relación de William y Wilson sea altamente problemática: el juego de los espejos tortura a Wilson; sentir la absoluta dependencia de su hermano (hermano-sombra) -porque William además tiene la particularidad de ser medio idiota y de depender totalmente de su pares como tener frente a sí, a la vista directa y objetiva, una vida que quiere ser olvidada o muerta. Wilson es, en sus propias palabras, un aborto fallido.

Pero estos dos aspectos -el deseo de alteridad y el conflicto sexual- no vienen solos, sino que aparecen ligados a una problemática mayor. Como ya anticipamos, la obra se sitúa en un momento particular de la historia de Brasil: la Dictadura militar y, luego, la Posdictadura. Evidentemente, estos marcos influyen en los conflictos de identidad que afectan a los personajes. Su madre, comunista y activa opositora del régimen, a causa de la persecución política debe ocultar su verdadero nombre valiéndose de múltiples seudónimos. Esta situación trasciende los límites de lo público y se inserta en el ámbito familiar. Ni siquiera su esposo e hijos conocen su identidad real. No tiene un nombre, sino muchos, lo que equivale a decir que en definitiva no posee ninguno, porque la variación es el registro de una identidad forzosamente negada. La clandestinidad alcanza también el nacimiento de los gemelos y marca el resto de sus vidas. Debido al riesgo de ser capturada por los militares, la madre se ve obligada, también, a parir en el hogar y muere por una hemorragia que no puede ser atendida.

La ausencia de la madre se llena con recuerdos; la única relación que Wilson rememora -o imagina- con su madre es su discurso amable y cariñoso durante los nueve meses de gestación, sus consejos, sus cantares, el propio sonido de su voz. Más interesante aún es el hecho de que esas palabras envueltas en ternura posean también su contracara. Al decir del protagonista, la madre habló con ellos más de lo normal durante el período del embarazo ya que anticipaba su muerte cercana. Al hablarles a sus bebés dentro de la panza no pronunciaba sólo expresiones de amor cotidianas, sino también consejos y lecciones para toda la vida como una manera de garantizar su presencia a pesar de su fin que creía inminente.

Así, la muerte acecha permanentemente a los hermanos, incluso en el momento de máximo esplendor de la vida: el alumbramiento. Si bien, metafóricamente, todo nacimiento alberga una pequeña muerte, en esta obra pierde su carácter simbólico y adquiere la dimensión de una realidad siniestra.

Desde el comienzo, entonces, Wilson y William son identidades negadas: ellos inician su vida, empiezan su constitución subjetiva en el seno de un contexto histórico-político que establece que hay ciertas identidades que son anuladas, dentro de las cuales ellos adscriben su ascendencia, su legado y conforman sus memorias.

Además, los dos gemelos, sin ser bautizados, serán llamados Wilson y William, en un juego simbólico y conflictivo donde la W es la multiplicación de la letra V. ¿Quién soy yo? Es la pregunta que constantemente se hace Wilson. La respuesta no tiene emergencia, y ahoga.

Por otra parte, la figura del padre colabora con el desconcierto y la angustia: personaje también azotado por el Golpe de Estado -que generó la pérdida insuperable de su mujer-, desorientado por un contexto con el que está en lucha, aísla a los gemelos y los reduce a los límites de su casa. Con la pretensión de que los niños no conozcan la historia oficial que silencia otras voces y perspectivas históricas, él y un amigo suyo, llamado Tío Edgar por los gemelos dada su presencia constante en el núcleo familiar, serán la escuela y todos los medios de sociabilidad para los chicos hasta entrada la adolescencia. La Dictadura, aún habiendo terminado, permanece en el interior de la casa como memoria viva. La crianza de los gemelos está marcada por el miedo del padre, que no se permite el olvido en un contexto en el que sí parece primar un olvido colectivo de aquella época, como secuela también del Golpe. De hecho, São Paulo siempre está representada en la obra como un espacio anónimo, como una magalópolis en la cual no es posible establecer vínculos colectivos y en donde reina la soledad en medio de la multitud. Razones que evidencian la imposibilidad de hallar marcas históricas, relatos comunes, incluso del Golpe.

Esta situación de supuesta protección familiar y marginal es vivida por Wilson, paradójicamente, como una especie de dictadura interna²² y masculina en la cual él se constituye, a su vez, como una subjetividad marginal.

Esto es agravado por el hecho de que el padre tiene una obsesión trágica con las historias de los duplos. El padre está marcado por la muerte de su madre, quien se suicidó cuando era joven. La causa: el peso de la culpa por ser la única hermana gemela que sobrevivió al parto. Ella -abuela Univetelina para Wilson- cree cargar el nombre de su hermana muerta y, al no poder vivir con ese peso

²² “...vivíamos como dois prisioneiros de nossa própria casa, embora a abertura política começasse a dar seus primeiros giros liberadores. Quanta ironia: os exilados naquele ano começaram a voltar para casa e nós não pensávamos em outra coisa a não ser em sair de casa.” (REINERS TERRON, 2010: 76)

sobre sus espaldas, escoge la muerte. Por otro lado, el padre, como conocedor de las historias trágicas y míticas que fueron construidas sobre los gemelos (Apolo y Artemis, Caín y Abel, Cástor y Pólux, Rómulo y Remo, entre otros) considera que tiene que proteger a sus hijos de tales destinos siniestros. En realidad, el mito y la tragedia potencian sus efectos en el miedo a perderlo todo, a sumar una muerte más en su historia personal. Así, monta obras teatrales con la temática de los duplos y motiva o induce a sus hijos a representarlas: la representación teatral de la vida predestinada y trágica de los gemelos, en general, opera para el padre como un modo de evadir, en la realidad, el destino fatal que cae necesariamente sobre todos ellos; a través del arte, existe un intento de burlar la inexorable muerte²³. No es casual, tampoco, que su profesión sea la de actor. Otra vez el conflicto identitario. Su vínculo con esta rama del arte es la posibilidad de llenar su cuerpo vacío, permitiéndoles a los personajes que encarna que conduzcan una vida que, de otra forma, no encuentra cauce. Él es y existe en función del papel que circunstancialmente representa y, paradójicamente, no alcanza a cubrir el rol de padre que debe desempeñar en la vida real. Y así como el padre es el resabio de los personajes por él representados, la casa que habitan los gemelos no llega nunca a tener la calidez de un hogar, sino que se constituye más bien en un teatro, al albergar restos de diversas escenografías carcomidas por el tiempo; un teatro, en verdad, sin público.

Wilson, en todos esos contextos, siente que su vida no es elegida sino impuesta. Él, hasta entonces, no es dueño de su destino, su identidad es absolutamente ajena. De esta manera, los procesos de reinención de sí mismo que emprende no se reducen al intento de torcer una predestinación genética, sino que el afán de resolver su identidad -que implica una definición sexual- se comprende mejor si tenemos en cuenta la relación entre macro y micro historias. La búsqueda de lo femenino, desde esta óptica, no sólo emerge como un modo de huir de un contexto masculino y opresor, sino que es, fundamentalmente, un regreso a los orígenes. La búsqueda de lo femenino es para Wilson una forma de procurar un encuentro con su madre ausente y la posibilidad de establecer una genealogía tanto individual como colectiva.

Las opciones de Wilson para construir su propia identidad, en armonía con lo que se quiere ser, están muy vinculadas a la capacidad del sujeto de crear a partir de los vacíos; de hacer emerger, de un mundo real y alienante, los mundos posibles. Aquí adquiere un papel relevante la ficción. Frente

²³ “O fato é que, quando olhei para vocês, percebi que nas lendas mitológicas que tratam de irmãos gêmeos acontece sempre de um deles morrer. E eu não posso perder nenhum de vocês, não posso. Eu pensei então em arranjar uma forma de distrair a Morte, de fazer com que ela se esqueça de seus deveres profissionais, e assim, dessa forma, que ela não leve nenhum de vocês de mim, agora que estão chagando à idade fatal de Castor e Pólux, à idade de Caim e Abel, à idade de Rômulo e Remo. Nós precisamos distraí-la com o teatro [...] É este tipo de peças que nós encenaremos, Wilson, se você quer saber: peças que distraiam a Morte da sua missão terrena. A partir de agora, vocês dois terão de ludibriar a Morte todas as noites, para o resto de suas vidas.” (REINERS TERRON, 2010: 156)

a contextos conflictivos que le impiden a Wilson autoafirmarse subjetivamente, la ficción aparece como un espacio alternativo que otorga esas posibilidades que la realidad niega.

En este punto, el texto ha instalado la problemática de la exploración identitaria en función de un ajuste entre lo que se es y lo que se desea ser. Se pregunta Wilson ¿Quién soy verdaderamente? ¿Puedo ser quien yo quiero? ¿Es posible renacer?

En estos cuestionamientos se encuentra la marca de un entorno colectivo que agudiza lo que ya Arfuch (2010 y 2005) señalaba en torno a las identidades, aunque aquí el vacío que se genera es mayor. Toda identidad carga un vacío porque tiende a una identificación de sí en función de los otros, a una proyección en la que se ajuste la posición actual, en un contexto de interlocución determinado, con el deseo de llegar a ser, siempre presente. Sólo que en el contexto posdictatorial del relato, esta tensión inherente a las identidades, constituida por la oscilación entre lo que la autora denomina diferencia y repetición -esto es: la necesidad de singularizarse, pero también de hallar una historia común, un nosotros que abrace al sujeto- no encuentra resoluciones (recordemos que siempre parciales desde nuestro marco teórico), porque los vínculos están demasiado fragmentados y no hay memorias (salvo dolorosas y vividas, en todo caso, como secuelas). Y si bien, según la autora, la posición de desliz es característica de toda identidad y siempre hay desfases entre deseos y experiencias, en los marcos históricos del texto las estrategias de identificación que puede desplegar el sujeto son reducidas al extremo. Si el sujeto no es primigenio y no hay disociación entre sujeto y sociedad, entre lo privado y lo público, desde Elías o desde el concepto de razón dialógica en Bajtin; si lo colectivo es siempre una huella impresa en la singularidad, como rescata Arfuch, debemos ver en nuestro personaje las redes históricas que lo constituyen y lo preceden, y también que explican sus límites y posibilidades de acción, como identidades que albergan procesos sociales sedimentados (GRIMSON, 2010 y 2011).

Entonces muy pronto, ya en la infancia, Wilson utiliza la representación ficcional, al igual que su padre, como medio de liberarse y apropiarse de un mundo que se le presenta inaprehensible. El juego, la recreación de otros mundos posibles en el ámbito hogareño, es la primera forma en la que se pone en práctica este recurso²⁴. Como lo será después la representación teatral propiamente dicha, en el Monumental Teatro Massachusetts -una vieja panadería que el padre y Tío Edgar restauraron y reacondicionaron como parte de un proyecto artístico y familiar-, cuando a los dieciocho años Wilson comienza su carrera en la actuación.

²⁴ “Nós tínhamos toda a liberdade do mundo, mas não tínhamos o mundo, por isso então arranjávamos um jeito de transportá-lo para dentro de casa todas as tardes. Nós o recriávamos em cativoiro.” (REINERS TERRÓN, 2010: 33)

Sin embargo, estas representaciones ficcionales que constituyen espacios habitables gravitan en torno a una figura determinada: Cleopatra. Tanto en las recreaciones infantiles como en el escenario, Wilson encarna a la reina egipcia.

La figura de Cleopatra signa la vida del personaje. Ya su madre, de entre los múltiples apodosos escogidos para ocultar su nombre verdadero, opta por el de Cleopatra. Nombre con el cual su marido y, más tarde, sus hijos se refieren a ella. Esto se suma a un descubrimiento de Wilson, también transversal en el desarrollo de la historia. En un intento de huir a los juegos marcadamente masculinos de su hermano, en los que tenía que representar a un cowboy del lejano oeste, Wilson se sumerge en la habitación -más precisamente en la intimidad del placard de su madre- y descubre, entre todas sus ropas de mujer, el máspreciado vestido: el de Cleopatra. Pero con este descubrimiento aparece también una película ampliamente significativa en la obra: *Cleopatra*, un rodaje de 1963, cuya protagonista es la actriz Elizabeth Taylor.

Tales hallazgos despiertan una fascinación y obsesión inusitadas en Wilson. Sus juegos y representaciones, orientados a una constitución de sí más ajustada a sus anhelos, tienen desde entonces a Cleopatra como único horizonte. A partir de esa aparición, Wilson recrea su vida a imagen y semejanza de la película, encontrando en Cleopatra la simbolización de todos sus deseos: es su origen, su madre ausente, su costado femenino, la distancia necesaria con William y el centro de la escena y no sus márgenes.

Wilson no sabe quién es, pero ahora sabe que quiere ser Cleopatra, quiere renacer Cleopatra y a este fin se dirigirán todos sus actos, sumergiéndose progresivamente en una vida ficticia. Desde que ve la película, Wilson siente que nace por segunda vez en forma de mujer y que este nacimiento es el verdadero. A partir de allí, comienza a tener entidad Egipto, desde su configuración hollywoodense, como tierra fértil para la construcción de su identidad, una nación imaginaria que dista mucho del Egipto real, pero que se proyecta con la fuerza suficiente como para ser vivida como verdadera:

O instante mesmo desse meu segundo e verdadeiro nascimento foi aquele na qual Cleópatra, logo no início do filme, é impedida de circular pelo palácio e, para conseguir chegar aos aposentos de César, necessita ser transportada dentro de um tapete por seu serviçal mais fiel. Quando Elizabeth Taylor é desenrolada junto do tapete pelo César interpretado pelo Rex Harrison e levanta-se com aquele ar de indignação de alguém que chegasse ao mundo pela primeira vez e não gostasse nadinha do que via, foi este momento preciso em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando a idéia se instilou em mim e o Egito floresceu em minha cabeça [...] Pois esse lugar de súbito passou a ocupar também um espaço na minha imaginação, tão fértil quanto o Delta do Nilo e tão exagerado quanto aquelas gigantescas telas Cinemascope das antigas salas da Avenida Ipiranga. (REINERS TERRON, 2010: 41)

Sin embargo, hay un acontecimiento nodal sin el cual el renacimiento cabal no sería posible. Durante el aniversario de dieciocho años de William y Wilson, un temporal inunda y destruye el Monumental Teatro Massachusetts, lugar donde se realizaba el festejo. El saldo de la tragedia es la

muerte de Tío Edgar y del padre. Y aunque los gemelos sobreviven, Wilson pierde la memoria y se separa de William, quien lo lleva a un hospital y luego desaparece misteriosamente. Su vida recomienza en un sentido radical allí, sin nombre y sin pasado. Sólo conserva su vestido de Cleopatra, que usaba esa noche trágica, y una biografía de Elizabeth Taylor.

La amnesia se constituye en un elemento central para el proceso de reconstrucción de sí del protagonista. No obstante, el olvido es polisémico: por un lado, es la posibilidad de Wilson para renacer Cleopatra. De hecho, Cleo -como se rebautiza el personaje- se refiere a ello como “A amnésia que me permitiu ser quem eu quisesse ser” (REINERS TERRON, 2010: 64). Sin embargo, este renacimiento no borra del todo su pasado, ya que, en la vida de Wilson, Cleopatra era el vínculo necesario con sus raíces. Por otro lado, este es el olvido de un olvido; podemos pensar que Wilson era un cuerpo sin memoria o, de otro modo, memoria de la Dictadura, huella del Golpe, de manera tal que la amnesia considerada como proceso positivo enfatiza las carencias del pasado. Lo polisémico radica en la tensión permanente entre reconstrucción del pasado y olvido, que marca vitalmente al personaje.

En todos los casos, la vida ficcional a la que se entrega y construye Cleo continúa significando un espacio habitable en oposición a un contexto social adverso. Relacionamos esto con lo que sostiene Arfuch y que retoma de Bauman: la idea del *pensamiento de identidad*, que indica que es posible que surjan proyectos más o menos explícitos en torno a las identidades cuando no hay seguridad acerca de los lugares de pertenencia y se atraviesan ciertas crisis y “el vacío constitutivo del sujeto se torna amenazador” (ARFUCH, 2011: 206). El habitar una ficción no es una metáfora, ya que los elementos del orden de lo ficcional se cruzan constantemente con lo real: Wilson, además de bautizarse de nuevo, renace mujer mediante una operación de sexo y elige Egipto como el lugar adecuado para vivir plenamente su nueva y genuina feminidad.

Deberíamos resaltar aquí que el peso de la ficción para llenar existencias está presente no sólo en el/la protagonista del relato. La mayoría de los personajes -que no casualmente habitan los mundos marginales a nivel social- presentan relaciones con la ficción como salvoconducto. Por citar algunos casos, recordemos la larga fila de mendigos que asisten a las obras teatrales que representan Wilson, William, el padre y Tío Edgar, quienes aunque sólo sea desde el afán por conseguir un techo nocturno y provisorio acaban vivenciando y maravillándose por los espectáculos montados. También, desde su internación y posterior rehabilitación, desde su contacto con un mundo exterior no del todo explorado anteriormente, Cleo percibe el ancla que representa la ficción para sus conocidos. Para Nelson -el enfermero que la atendió en el Hospital y que le termina dando asilo en su casa una vez dada el alta antes de su viaje a Egipto-, su casa no es otra cosa que un reservorio de películas que ve noche tras noche, vorazmente. Asimismo, la ficción habita en los travestis, los amigos de Cleo luego de la tragedia, quienes desfilan por las calles con sus cuerpos rotos, averiados, estragados, mientras en sus

casas los esperan colgados de las paredes posters de hermosísimas estrellas de Hollywood, con quienes sueñan parecerse un día. De hecho, Cleo, para sobrevivir, monta de a poco un salón de belleza y se encarga del tratamiento estético de cada uno de ellos para corporizar sus ideales. Así, los travestis también son rebautizados con los nombres de sus estrellas, ahora con un *look* a imagen y semejanza de ellas. Sin contar, por supuesto, con los casos ya citados del padre y la madre de Wilson, quienes forzosamente encuentran en lo ficcional una estrategia de vida.

Quizás sea esta concepción en torno al poder vital que le atribuyen los personajes marginales al pensamiento simbólico y ficcional la que marca desde el inicio el carácter de la narración. Lejos de ser objetiva y realista en un sentido estricto, el relato alterna, mejor dicho anuda -en una perspectiva narrativa que sólo al final llegamos a comprender- lo cotidiano y lo simbólico/posible. El texto está plagado de momentos mágicos, "irreales", metáforas, para dar cuenta de maneras de comprender y ver la vida. Vuela sobre la cabeza de Wilson el Profesor Langevin -el creador de la paradoja de los gemelos- en ancas de un hueco negro, que representa un vacío existencial; el mundo es una bomba de tiempo a punto de estallar en cualquier momento; el padre, al morir, es representado en una narración minuciosa como una ballena que emprende el camino de regreso al mar; la vía láctea es el conjunto de espermas que desparraman los adolescentes por la noche; William tiene tatuado en el cuerpo el mapa de su soledad; la sonrisa triste del padre de los gemelos sale por la ventana y se cuelga de la luna, entre otros episodios similares.

Hay un poder atribuido a la ficción, no hay dudas. ¿Hasta dónde alcanza, en la vida de los sujetos de la trama? ¿Se trata de un poder que, en un análisis de las identidades pensadas desde el concepto de *contextualidad radical* (GRIMSON, 2011), suponga un poder contrahegemónico, que tuerza las relaciones de poder sedimentadas y que construya memoria en estos cuerpos sin memoria de la Posdictadura?

La nación como proyecto excluyente, el mundo de los sin relato

En esta novela, la nación determina los procesos de identificación de los personajes, pero lo hace desde su configuración como espacio excluyente. Hablamos de un Brasil que sufre las secuelas de la Dictadura militar: historias de vida marcadas por la muerte, la desaparición, la negación forzosa de la propia identidad. O -como es el caso de nuestro protagonista-, de vidas sin historia y con escasas posibilidades de reconstruirla. Extensivamente, hablamos de una nación que se presenta como un rompecabezas al que le faltan unas cuantas piezas y otras están ajadas, desdibujadas. Con inexistentes posibilidades de crear un relato tanto colectivo como individual que sirva de asidero para

las subjetividades, la nación es un suelo de arenas movedizas, tierra estéril en la cual no pueden florecer las identidades y, por ello, la ficción desarrolla un papel primordial.

Amén del salvocundo que brinda la ficción para soportar los procesos de identificación y subjetivación, dijimos, no es en el espacio ficcional que pueden las nuevas identidades arraigarse. Y esto, porque entre ambos mundos -el ficcional y el real- no hay paralelismo, sino que se intersectan y yuxtaponen constantemente y, en esa intersección se produce un choque y, posteriormente, una caída. En la ficción los personajes se ubican en un centro ilusorio, que no alcanza a ocultar su posición periférica y marginal, desde la cual se ven desprovistos de una condición imprescindible para cualquier constitución (que implica un relato): la de una voz propia.

Al tomar fundamentalmente la trayectoria de Wilson/Cleo podemos ver la tensión entre ficción y realidad, en donde ésta última acaba adquiriendo un peso aplastante y evidenciando el predominio de una nación que se vive como ajena, excluyente y, peor, como formadora de sujetos que no pueden hallar relatos propios y comunes, ni disputar sentidos contrahegemónicos, aspectos claves para una territorialización, es decir para llevar adelante procesos a partir de los cuales los sujetos dominan y se apropian del espacio y, por lo tanto, les es posible generar anclajes e identificaciones. Recordemos que entendemos, junto con Haesbaert (2005 y 2007), al espacio -al territorio- en una doble acepción, material y simbólica, en la medida en que ejercemos dominio sobre él tanto de manera funcional como para producir significados. En estos contextos qué territorialidades -que, de acuerdo a los conceptos recién desarrollados, implican una dimensión de poder- se despliegan en la obra, cuáles son las estrategias que deben darse los personajes para dotar de significados el mundo circundante y operar transformaciones efectivas sobre él. La ficción en el caso de Cleo no sería una respuesta errada, sin embargo, nos preguntamos, cuál es su alcance y cuáles sus consecuencias.

Siempre pensando en identidades narrativas, es interesante que en la obra los procesos de reinención subjetiva de Cleo, relacionados con la asunción de una figura ficcional hollywoodense, lleguen hasta nosotros, lectores, en una estructura narrativa meta-ficcional, ya que la narración -merecedora de un capítulo aparte- abre paso a un discurso autobiográfico en donde Cleo asume el relato de sus propias transformaciones. Pero lejos está el gesto de erigirse en lo que Arfuch menciona como posibilidad de trascendencia, al seguir a Gadamer cuando habla de narrativas vivenciales. Es decir, todo relato autobiográfico está constituido por las huellas de una vida que se imprimen con el afán de registrar una vivencia en el sentido filosófico del término: momentos que, separados de la continuidad de la vida, remiten a la vida en un sentido totalitario, infinito y trascendente; "*algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida*" (ARFUCH, 2010: 35. Las cursivas son originales del texto). Todo relato autobiográfico, entonces, responde a la inquietud existencial por

comprenderse a sí mismo en sentidos absolutos, siendo una fuerte instancia de auto-reconocimiento que propicia la construcción de lugares más o menos seguros de sí:

Esa cualidad fulgurante de la vivencia de convocar en un instante la totalidad, de ser unidad mínima y al mismo tiempo ir “más allá de sí misma” hacia *la vida, en general*; de iluminar, rescatar, atesorar, es quizá lo que hace de ella uno de los significantes que más insisten en el espacio biográfico [...] Impregnada de connotaciones de inmediatez, de libertad, de conexión con el “ser”, con la verdad del “sí mismo”, viene también a atestiguar la profundidad del yo, a dar garantía de lo “propio”. Y aún cuando esa “totalidad” no tenga un carácter de completud, de acabamiento, sino que se la interprete más bien como una totalidad imaginaria, y pese a que la conexión con *la vida, en general*, remita en mi óptica a una huella, a un cronotopo, más que a una realización trascendente, hay sin embargo un cierto anclaje, necesario y temporario, que la vivencia propone, como lugar quizá menos incierto de (auto)reconocimiento. Es ese anclaje, presente o restaurado en el recuerdo, el que parece impactar, sin mediación alguna, en esa totalidad imaginaria de la vida, para cada uno, podríamos agregar, trascendente. (ARFUCH, 2010:66).

Al mismo tiempo, el valor de la autobiografía persiste, según la autora, en una condición de extrañamiento frente a sí mismo, mediante la cual es posible hablar, como dice Ricoeur, de la construcción imaginaria *del sí mismo como otro*: a partir del despliegue de una narrativa autobiográfica que objetiva lo propio se puede hacer una literatura con gran peso pragmático, en donde contar una historia es darle vida a esa historia y, también, organizar la propia vida, que es la de una identidad que, en realidad, siempre se manifiesta de manera caótica y fragmentada. Expresión y comprensión de una vida, entonces, van de la mano y está presente la idea de resguardo de la existencia, de la singularidad del yo (cuerpo y voz) en tiempos inciertos (ARFUCH, 2010).

Desde los sentidos esbozados, lo autobiográfico materializa la concepción filosófica de que la vida es una experiencia mediada por la narración y que es en el relato en donde se torna humano el tiempo y se estructuran las identidades.

La pregunta que la obra habilita, sin embargo, es qué sucede cuando se relata una vida al margen de otra; cuando el soporte para decir ya contiene otro centro y presenta trazos delineados previamente. Porque ello es lo que ocurre con Cleo. En la búsqueda de sí a partir de un relato propio, Cleo opta por escribir su diario íntimo utilizando como espacio de escritura los márgenes de la biografía de Elizabeth Taylor, aquel objeto que sobrevive a la catástrofe del Monumental Teatro Massachusetts, único registro de su vida pasada.

Nuestro personaje, al sentirse un cuerpo desocupado, necesita usurpar una identidad, una existencia; vivir su propia vida a partir de una vida ajena de la cual es preciso apropiarse en un gesto creativo. Sin embargo, esta escritura marginal opera como un arma de doble filo en tanto es, al mismo tiempo, la manifestación del deseo y la imposibilidad: a la vez que permite la afirmación tentativa de una subjetividad, lo hace siempre desde un lugar subordinado. Un ser supeditado a la voluntad de un relato que ya está escrito, que ya tiene su propia historia. Es la propia narración, de hecho, la que nos habla de una vida a la sombra de otra vida. La trascendencia filosófica se halla aquí, simbólicamente,

acorralada. Recordemos que el renacimiento de Cleo, su proyecto de reinención personal nunca dejó de tener un modelo fijo (Cleopatra y el Egipto hollywoodense) y siempre significó un hacerse *a imagen y semejanza de*. El ansia de ser un sujeto activo, de no permanecer inerte -tengamos presente la paradoja de los gemelos- choca siempre con la marca de marginalidad que la persigue. En otros términos, es paradójico que uno de los motores para emprender su reinención sea una búsqueda de singularidad y, sin embargo, opte por hacerse como copia fiel de un modelo.

Siempre al margen, es una ironía brillante del texto que Cleo se convierta en líder de una “Revolución cultural”, nombre que se le da al proyecto al que se aboca una vez rehabilitada, que consiste en embellecer a los travestis, elevar su condición y sus deseos, transformar sus identidades -marginales- para, al mismo tiempo, financiar su operación de cambio de sexo, que juzga vital. La narración menciona la posición de conducción que posee Cleo frente a los travestis, quienes se entregan a ella como a un Dios que finalmente torcerá sus destinos, pero destaca también que su hacer es de segunda mano: su revolución es conducida desde la lectura de revistas de chimentos y, en definitiva, nada cambia tanto, sólo los peinados, las uñas y uno que otro accesorio superficial.

Nunca el personaje sale de posiciones subordinadas, desde el inicio al final de la obra. Y, es más, decae. El diario íntimo de Cleo no alcanza a constituirse en un relato estructurante y trascendente -en sentidos positivos- de una vida. En todo caso, la trascendencia está en el conocimiento de su condición ineludiblemente marginal de la que sólo al final parece tomar cabal conciencia. La narración, al recordar ese acto de escribir al margen, reflexiona sobre ello: al parecer escribir era sacar a la luz algo oculto y así comprenderlo. En este caso, era la tentativa de comprensión de un proceso de metamorfosis identitario que simbólicamente describe como de lagarto a mariposa. Advierte irónicamente la narración, sin embargo, que poco se sabía en aquel entonces del vuelo corto de las mariposas.

El diario de Cleo, no obstante, sí parece corresponderse con esto que Arfuch señala al respecto de este género biográfico; el espacio en que se señalan con énfasis las faltas del yo. Arfuch menciona que si bien lo biográfico otorga trascendencia, la situación de libertad absoluta del diario íntimo, ese espacio de memoria tan privado, a veces homologa el cultivo del género a una situación de encierro, en el sentido de que suele ser un lugar de supervivencia para quien escribe. La siguiente pregunta de Arfuch respecto del diario íntimo y que termina respondiendo de manera positiva parece estar basada en el ir y venir de nuestro personaje: “¿Es [el diario] la posibilidad de estar a solas con la fantasía, de llevar vidas sustitutas, de atrapar tanto el exceso como la pérdida, de no dejar el tiempo simplemente pasar?” (ARFUCH, 2010: 112).

El concepto de vidas sustitutas es ejemplar. Cleo nunca alcanza a vivir una vida genuina y propia. En una más de las ironías que plagan el texto, la transformación de su cuerpo masculino en

cuerpo femenino es operada por un cirujano clandestino que no en vano recibe el nombre de Fransextein, como si su pasaje de un sexo a otro implicase el ingreso a lo monstruoso.

La ficción como vida ilusoria de los sujetos no solamente está presente desde el concepto de autobiografía al margen, sino, también, en el paulatino despliegue de una narración que cada vez más se vuelca, agónicamente, al roce y predominio del “mundo visible”, en oposición al “mundo invisible”, luego de una dramática confrontación de ambos mundos. Simbólicamente, estos conceptos -que dan nombre a capítulos del texto- hacen referencia a la realidad histórica, por un lado, y a la realidad ficcional, por el otro. Mientras ello sucede, la narración no sólo nos introduce en la evidencia de la dificultad de articular un relato singular y colectivo al mismo tiempo, aunque marginal, sino que al finalizar la historia solo nos queda el silencio absoluto y el violento balbuceo. Se trata del fin del lenguaje, para los personajes marginales de la trama, aspectos que no alcanzan, de ningún modo, para conformar y afirmar identidades.

Los personajes, sólo en sus vidas ilusorias, en sus propios mundos -invisibles (y que por invisibles, no escriben Historia)- creen emprender un camino que los conducirá a acomodarse a sus anchas según sus anhelos de ser. Pero, como narramos, el encuentro de ambos mundos, el invisible y el visible, es inminente y este aspecto marca negativamente, claro, la trayectoria de los personajes. No en vano, una de las metáforas más recurrentes de la narración es la de la explosión: la nave que viaja a la velocidad de la luz y se estrella contra la luna; el mundo que estalla, que es devorado por una bomba de tiempo; la llegada del caos absoluto. El choque entre el mundo ficcional y el mundo real produce precisamente esto: el estallido, la catástrofe, el caos. La ficción funciona como un recurso que les permite a los personajes, aunque siempre recorriendo los bordes de la trama, esquivar -sólo temporalmente- el lugar que ocupan en el mundo real.

Es el caso mencionado de Cleo, al emprender un proceso de reinención personal cuyo seguro horizonte es la figura de Cleopatra. Su trayectoria es, no obstante, no la consagración de una reina mítica, sino la de la caída de una estrella. Su caso es paradigmático para analizar el peso aplastante de la realidad y el poder nulo del sujeto para afirmarse más allá de la ficción²⁵. La omnipresencia del margen, que impide erigir relatos históricos de un *yo* en articulación con un *nosotros* y sus memorias, es la pauta para pensar qué tipo de configuraciones nacionales se proyectan en la obra.

Una vez que Wilson cambia su sexo y renace Cleopatra -desde la amnesia-, comprende que no es Brasil el sitio para *ser*. Su nueva identidad no tiene lugar en esa tierra y elige Egipto como el sitio adecuado para desplegar toda su feminidad, costosamente adquirida. Ficción y realidad se confunden como pocas veces en sus pensamientos. Dice Cleo:

²⁵ Aunque también podemos observarlo en el devenir de otros personajes de la historia, a los que haremos alusión.

No dia de minha operação o sol saiu e não havia uma só nuvem no céu depois de dois meses de chuva ininterrupta. Era o sol de Egito, o deus Amon-Rá, que saudava minha nova encarnação. (...) Aquele foi o dia mais feliz de minha vida – a última rainha do Egito veio ao mundo naquela tarde. (REINERS TERRON, 2010: 188-189)

Sin embargo, el viaje de São Paulo hacia El Cairo constituye la instancia de mayor peso en el proceso de reinención subjetiva, ya que es lo que termina por dar cuenta de los límites de su proyecto, debido a la imposibilidad de adecuar dos tiempos que no se condicen.

Por comenzar, el Egipto imaginado por Cleopatra -el Hollywoodense, también el de la Enciclopedia de Las Grandes Civilizaciones- en nada se parece al Egipto contemporáneo. El Egipto que Cleo vivencia está repleto de injusticias sociales y miserias; la descripción de esa tierra caótica y hasta inaprensible que se impone al sujeto es bien trabajada en el apartado que se llama, no casualmente como marcábamos, “O mundo visível”. El choque es grande: majestuosa y resplandeciente es la Alejandría de su imaginación; frente a sus ojos y en tiempo real, sin embargo, es apenas un montón de ruinas ya sin brillo, repleta de polvo. Egipto se convierte en una vitrina de la miseria humana y la recién llegada reina es atacada por decenas de niños harapientos mendigando monedas, escena que se replica hasta el final de la obra, con este y otros personajes que transitan las calles. Resta la pobreza, el hambre.

La decepción tiene lugar en Cleo y la narración cuenta cómo ese choque se parece a la pérdida de un hechizo y marca un futuro poco promisorio:

Ordenei que fôssemos ao bairro turco de Anfushi. Minha última esperança era ver a coluna de Pompeu. [...] Eu precisava de uma sustentação qualquer -não importava que estivesse em ruínas- para a permanência de meus sonhos ptolomaicos. [...]

Enquanto a carruagem se transformava em carroça e logo depois em abóbora, ao perder-se pelos labirintos de Anfushi, eu via minhas esperanças malograrem por completo. Ao lado dos cavalos que viraram burricos bíblicos e que logo depois se metamorfosearam em ratos ao mesmo tempo que puxavam a carroça e eran digeridos vivos por lombrigas, começaram a surgir mendigos em andrajos, aleijados de uma perna só que corriam velozmente mesmo dependurados em muletas e puxando pelas mãos suas mulheres banguelas com bebês moribundos nos braços, todos berrando *where are you from* e implorando por mais *baqshish* e exibindo sorrisos tão podres quanto era pobre o Egito imaginário que eu guardava em minhas memórias de segunda mão, memórias que eran anteriores à minha chegada àquele mundo real e visível e que terminariam por se esfacular de vez poucas horas depois, na lama escura das ruínas de Anfushi, o bairro turco de Alexandria no qual eu nunca deveria ter pisado minhas lindas sandálias de rainha, uma rainha tão exilada a ponto de ter nascido com outro sexo, e onde o conto de fadas que eu vivía então se transformaría de vez num pesadelo. (REINERS TERRON, 2010: 197-198)

Sin embargo, debemos señalar que, más allá de la decepción indudable, la evidente pérdida del poder de la ficción no es algo que a Cleo le baste para salir de ese mundo ficticio en cuanto arriba a la tierra prometida: en su obstinación por asumir el papel de Cleopatra, de reina egipcia de la época de los faraones, Cleo desatiende por un tiempo demasiado prolongado -y por ello costoso- las innumerables señales que el mundo visible pone en su camino para cuestionar su castillo de naipes.

En buena medida, Cleo continúa aferrada a la ficción, aunque ello ya no la aleja ahora de la experiencia del dolor que cada vez toma más su cuerpo.

Así, ¿de qué otra forma se consigue endulzar -si no es por el imaginario ficcional de Cleo- la irónica bienvenida de la tierra ancestral, Madre de las civilizaciones, como es nombrada por el texto? Instantes más tarde de la embestida de mendigos, desechos humanos a juzgar por el cuadro descripto, es violada por un vagabundo. Desde el inicio se desata la violencia y el crimen. Paradojas del destino, en Egipto, la tierra que consideraba ideal para probarse mujer, la reina Cleopatra es forzada y humillada por un sujeto que comprende los más bajos estratos de la sociedad. Todavía más paradójico es este episodio al tener como escenario el mítico y legendario monumento de Pompeya al que se dirigía con tantas ansias y que, como bien lo dice Cleo, es “tal vez o rastro mais célebre da dinastia greco-romana em Alexandria” (REINERS TERRON, 2010: 197). La ficción sigue dolorosamente vigente en este episodio, ya que al narrar la violación en el Monumento de Pompeya, Cleo despliega innumerables metáforas evitando nombrar el horror al cual fue sometida. La violación es, desde su voz, descripta como una danza que resalta la feminidad anhelada; hecho que dificulta leer el fragmento sin que se apodere de uno una tristeza profunda:

Aquele crepúsculo em Alexandria terminu como costumam terminar todos os crepúsculos, no mais completo breu. (...) fui obrigada a bailar nas ruínas do velho templo de Anfushi. E que contradança mais sórdida nos resta quando se tem um monstro como parceiro. A pesar de mal acompanhada, contraditoriamente pela primeira vez eu estava sozinha e podia verificar isso pelo movimento frágil y oscilante de minha silhueta arremetida contra as rochas ao longo da noite e depois sendo encurralada contra a coluna de Pompeu, até que tudo ficou escuro e meu corpo colou-se ao chão e ambos desaparecemos, corpo e sombra confundidos às trevas. Os uivos que serviram de trilha sonora para aquela dança eran só meus e não do monstro. Não posso dizer que foram provocados por pisões que eu levava nos calos ao dançar. (REINERS TERRON, 2010: 212)

La ficción que habita Cleopatra se vuelve una zona ambigua, peligrosa, porque impide nombrar lo siniestro y despertar a tiempo; este dulcificar el hecho catastrófico al que hacíamos referencia -que es mucho más que simplemente tolerar- explica que el golpe de la caída de la estrella sea más fuerte y determinante para nuestra hipótesis en torno a lo nacional.

Son demasiados los años que pasa Cleopatra en Egipto, tensionando agónicamente ese mundo imaginario con el mundo real, intentando ocupar un lugar que se corresponda con sus deseos ficticios, más allá de la evidencia primera y dolorosa del nuevo hogar. De hecho, no sólo la realidad contemporánea es un elemento en tensión que cuestiona a la reina: es luego de la violación que Cleo comienza a recordar vagamente su vida pasada. En un sueño en el que el mundo tiene las dimensiones de un espejo, ella ve aparecer a todos los personajes que ocuparon su vida, inclusive William, aunque no consigue identificarlo automáticamente como su hermano gemelo, sino que percibe

en un primer momento la presencia de alguien que existe como aquellos cuerpos delimitados por forenses allí donde antes había un cadáver.

A partir de la violación es que pasado y presente comienzan a cruzarse, permitiendo el ingreso de la realidad no solo presente, sino pasada en la vida de Cleo. Siguiendo con las ambivalencias del texto, esta vuelta al pasado, este recuperar la memoria, no constituye un acto feliz, sino un elemento más del trauma. A partir de allí, Cleo menciona que su vida es un eterno caminar sin sentido. Sin embargo, es ese pasado familiar de la Dictadura y la Posdictadura al que Cleo intentará volver con desesperación -recuperando a su hermano gemelo- cuando finalmente logre dimensionar que Egipto no constituye un lugar reparador para su identidad desde la evidencia del mundo visible y que se hace necesaria la presencia de un relato que se reconcilie con el pasado -histórico y colectivo-, que lo contemple y no lo olvide, como condición de afirmación de identidades marginales.

Ello será, sin embargo, una tentativa más que una posibilidad concreta, porque cuando se quiere despertar ya es tarde. Ocurre que la ficción sigue operando como anestésico, haciendo que el trauma personal de Cleo no sea agua que lleve a buen puerto. Ante la confusión, la tregua; la aparente paz de la ficción, recurso que sí dominan los personajes de esta historia, no así la posibilidad de cambiar la Historia que los margina. El mundo parece dar tregua, decíamos, cuando en ese Egipto hostil Cleo se encuentra con un personaje amable que la contiene y que, además, se caracteriza por vivir también una vida ficticia: Madame Mervat. Este último aspecto es importante, porque esta condición de vida facilita cierto desprendimiento de ese mundo visible que a Cleo le viene incomodando; Madame Mervat es propietaria del Odeon Palace Hotel, un reducto desvencijado -como Egipto-, pero que conserva vestigios de esplendores y lujos cortesanos pasados que, además, remiten a un país marcado por influencias europeas, especialmente francesas. El ambiente de Madame Mervat no se corresponde, en realidad, con El Cairo contemporáneo. Las referencias y tradiciones culturales de Mervat se vinculan con un Egipto occidentalizado, que dejó de existir en 1956 -señala otro personaje clave en la historia al que nos referiremos luego, el Dr. Samir- representando ella, de este modo, una aristócrata fuera de tiempo. Fuera del tiempo, resaltamos, o incluso abstraída del tiempo. El Odeón mantiene el aspecto que tenía cuando estaba en manos de su esposo, el anterior propietario, muchos años antes.

Para Cleo, este conseguir estar fuera de tiempo se acentúa con el dato de que el Hotel colinda con un cine, también derruido, donde se proyectan películas de Tania Carioca, una famosa bailarina de la danza del vientre; figura que se convertirá, como Cleopatra, en un nuevo modelo ficcional a seguir. Viendo una película de esta bailarina, *A manobra da dama*, Cleo descubre que la danza puede situarla en un lugar de poder desde el despliegue de lo que pasa a considerar la esencia del espíritu femenino: el papel de seducción de la bailarina adquiere un sentido animal, en tanto se asemeja a un predador

que prepara a sus presas (el público expectante) buscando el momento justo para el ataque. A partir de aquí toma cuerpo la idea de que la danza es el ingrediente que falta para desarrollar su proyecto de reinención personal que significa, tentativamente, situarse en una posición de poder.

En estos nuevos escenarios, Madame Mervat oficiará de guía y maestra cumpliendo un rol fundamental en lo que constituye una nueva etapa formativa de Cleo, que potenciará sus ilusiones de estrella. Mervat, como Tania Carioca, dominaba en su juventud la danza del vientre, expresión de máxima fertilidad que, etimológicamente -raqs sharqi-, guardaba relación con la idea de la concepción: sus movimientos imitan a los del parto. El papel fundamental de Mervat en la vida de Cleo, específicamente, consiste en transmitirle sus saberes de bailarina de raqs sharqi. A cambio, Cleo comparte sus conocimientos sobre la cultura hollywoodense, iniciando así una relación de amistad que retroalimenta la ficción, que fortalece un proyecto muy deseado y que, como el mundo, está a punto de estallar. Siguiendo las metáforas del texto, la bomba de tiempo ya ha sido detonada, tan sólo se ve retrasada su explosión.

El encuentro con Madame Mervat, entonces, trae consigo el encuentro de Cleo con su carrera de bailarina. Cleo ve en la danza la posibilidad de elevarse, de acercarse a la realización de su deseo. Es en este aspecto que tiene lugar una de las simbologías más relevantes de la novela. Nuestro personaje, reina y estrella que ocupó largos años de su vida en modelar una identidad próxima a la de una estrella hollywoodense, encuentra la manera de constituirse en una bailarina “estelar” de la danza del vientre. Sin embargo, ¿qué cielo ocupa Cleo? Como no podía ser de otra manera, su luz ilumina espacios marginales, tristemente, más cercanos al infierno.

Un nuevo momento surge en la vida de Cleo, ya no de la mano de Mervat, sino de un empresario de la noche, Hosny el Ashmoni, que se convierte en su pareja y representante artístico. Un ser que, lejos de ofrecerle amor, se aprovecha de sus talentos. Sin embargo, junto a él, ella se vuelve figura y protagonista, pero del under de El Cairo, de bares y escenarios ilegales cuyo público es afín: políticos, empresarios de la noche, mafiosos, prostitutas, proxenetas. En El Cairo contemporáneo, la danza del vientre está despojada de sus sentidos rituales y tradicionales y, además, prohibida por la transgresión que implica el dominio de la sensualidad, del cuerpo libre -semidesnudo- de la mujer en los marcos del Islam. Hecho que relega la danza a la clandestinidad y, por tanto, la asocia al peligro.

Por parte de Cleo, su relación con Hosni se vincula con la posibilidad y el deseo de subir y lucirse en el escenario, lo que, además de los significados antes mencionados en torno a la danza del vientre, tiende un puente con su pasado actoral olvidado, con una identidad perdida; más allá de que, paradójicamente, la danza tiene un sentido purificador ligado al olvido, ya que Cleo se entrega a la danza en un efecto catártico para limpiar de su mente el crimen y la tragedia de su pasado familiar que empiezan a resurgir, con fuerza creciente, en sus recuerdos. Si pudiéramos sintetizarlo, la danza, en

todos esos sentidos portados, era la manera de afirmar la vida frente a un origen marcado solo por la muerte. Pero, también, era la manera de volver a un punto embrionario que explicara el presente e incluso el futuro y que, en esa comprensión generada, sirviera para tener acceso al pasado como vivencia en el sentido trascendente y vital, si retomamos lo enunciado con Arfuch (desde Gadamer). Se trata de asir el devenir y comprender la mutación y transformación -incluso radical- por fuera del trauma, en un sentido más reparador para la propia vida:

À medida que eu era mais assediada por milionários sauditas e libaneses e pelos políticos egípcios, as apresentações começaram a varar noites e madrugadas que chegavam até quase o meio-dia, e minha saudade misturada à culpa crescia mais e mais, atingindo o ponto em que dançar se tomara um tipo de terapia meio rebolante na qual rodopiar em torno de minha própria espinha dorsal com movimentos cada vez mais lentos e arrastados acabaria me conduzindo de volta àquele instante exato em que tudo ocorrera, e dali à hora fatal a partir da qual minha vida inteira se transformara e o futuro tivera início. (REINERS TERRON, 2010: 239)

La decisión -obsesiva por los sentidos esbozos- de seguir en la carrera de bailarina implica un corte en la vida de Cleo, ya que debe salir del ala protectora de Mervat para, distante de la seguridad que ésta propiciaba, sumergirse en una vida agitada y turbia, más allá de que originariamente ella viera en Hosni al hombre que la rescató de su ser nada y la posicionó como estrella. El éxito desmedido que desarrolla en la clandestinidad es el detonante para que la bomba de tiempo ya no detenga su explosión, porque lo que en su ficción significa instalarse en un pedacito del cielo es, en la vida real, hundirse en una vida oscura y miserable de la que es obligada a tomar conciencia.

En efecto, en la realización del deseo se unen los dos extremos de la suerte, la salvación y la tragedia. Su mutación en bailarina es el pasaje sin escalas al encuentro con la realidad cruda de la vida. Recordemos que apenas llegada al soñado Egipto Cleo es violada y violentada, y que en la narración de este acontecimiento se despliega una metáfora atinada con respecto a la trayectoria decadente e irónica del personaje: el acto de la violación es una danza triste. ¿Qué significados paradójicos cobra ese suceso -en el que ella baila, pero subyugada y humillada- ahora que es una bailarina profesional, lugar al que llegó convencida de que la danza le otorgaba cierto poderío? ¿Qué tragedia se avecina? Pensemos, repasando fugazmente su historia, que siempre luego de una gran actuación siguió una catástrofe desmedida.

Su desempeño excepcional en la danza oriental es, simbólicamente, una peripecia; su vida parece darse vuelta: como en la danza, ella tiene la ilusión de ejercer por primera vez poder sobre el mundo en una posición de absoluta fertilidad. Sin embargo, su estrellato la reduce, progresivamente, de sujeto a objeto. Hosni la explota materialmente, al punto de que no solo su arte, sino también su cuerpo se vuelve una mercancía.

El Club Palmyra, antes prestigioso por ofrecer espectáculos de calidad y ahora convertido en un antro, es el escenario de consagración de la reina Ceopatra VIII, como se bautiza el personaje²⁶. Para asegurar la continuidad del éxito de Cleopatra en tales ambientes clandestinos, que es su propio éxito, Hosni la fuerza a prostituirse entregándola a los deseos sexuales de un alto funcionario -un jeque saudita- que frecuentaba la platea del Palmyra. El objetivo: conseguir la reapertura del Club o bien la realización del espectáculo aun a puertas cerradas (siendo el Club clausurado por la transgresión inusitada de los límites impuestos), junto con el fin de gestionar nuevos espectáculos en lugares más lujosos y redituables.

El episodio que explica la clausura (previo un atentado) del Club Palmyra no es insignificante, ya que da cuenta de un estado subjetivo en Cleo marcado por la tensión compleja entre ficción y realidad. En una actuación multitudinaria en dicho Club, cuando se celebraba un año de cartelera, Cleo cierra la danza con un desnudo completo. A esta altura, la danza para Cleo carga fuertemente con los sentidos ambivalentes aludidos, no sólo significa olvido, sino también y al mismo tiempo, la posibilidad del recuerdo y la comprensión de sí; las tablas son la recreación del Monumental Teatro Massachusetts momentos antes de la tragedia familiar, que es el saldo presente de Cleo: la pérdida. El desnudo es, como en aquel entonces, el ir más allá de lo posible: antes, yendo en contra del mandato familiar y genético, ahora yendo en contra de un mundo visible que reduce su condición y no la deja ser. Pese a todo, el límite persiste y su ser centro de escena no traspasa el escenario.

El hecho límite de la violación, a la que además le antecede un mes de abandono de Hosni, refuerza la comprensión de sí misma que, a esta altura, podríamos considerar como una epifanía, ya que la lleva a replantearse radicalmente su vida, haciendo una revisión crítica de su existir desde la ficción. Si con la primera violación -no bien arriba a Egipto- lo que sucede es el desencanto, con este segundo episodio límite lo que tiene lugar es un reconocimiento que redimensiona el pasado, por muy trágico que sea.

Cleo comprende, finalmente, que ha vivido una vida de imposturas, una gran mentira. Que lo estrictamente necesario no está, y que esa carencia no se recompone con el olvido o con el recubrir la falta desde vidas ficticias. Es un momento de epifanía, porque se da cuenta de que no ha labrado una identidad, sino un personaje. Ocurre, sin embargo, que también Cleo reconoce ya que el personaje nace como respuesta obligada a lo que denomina la “insanidade de uma vida sem lembranças verdadeiras” (REINERS TERRON, 2010: 250); concepto en donde entra, sin duda, la ausencia de la madre y de ese pasado histórico y colectivo que ella representa. Hay un tejido que no se puede

²⁶ Es interesante, aquí, notar que el nombre ficcional escogido no deja de tener un asidero en la realidad, ya que Cleopatra VIII es la hija de Cleopatra VII y Marco Antonio, quien además posee un hermano gemelo. La realidad se impone, evidenciando la condición de sujetos que se encuentran tensionados permanentemente entre la ficción y la realidad.

recomponer, el familiar y el social al mismo tiempo, desde la articulación ya enunciada entre macro y micro historias.

Cleo es un personaje sin Historia -con mayúsculas-. El resultado, ahora lo sabe, es la sobrevivencia casi animal: como la fauna que se metamorfosea forzosamente para existir, así ella posee la máscara pegada al rostro. Lo grave es que sucede así más allá de toda voluntad²⁷. La ficción, en personajes sin memoria y sin herramientas de reconstitución, no salva y tampoco se elige. Es, tristemente, una condición que no acerca mundos deseados a mundos visibles y la falta de sentidos se percibe absoluta.

No es casual que, en estos momentos críticos, la vida de Liz Taylor también sufra un proceso de revisión apareciendo, en la reflexión, la vida más allá de la ficción. Cleo empieza, repasando una vez más la biografía de la estrella hollywoodense, a preguntarse cuánto amor le faltó en realidad y cuánto trabajo hubo volcado en la proyección de una imagen, mientras el cuerpo real vivencia procesos menos estelares. La narración desarrolla allí una comparación sugerente: a las estrellas les sucede lo opuesto al libro de Oscar Wilde; la pantalla preserva el paso del tiempo, mientras el cuerpo da curso al proceso de descomposición irreversible.

La epifanía ocurre junto con la peripecia aludida párrafos antes (pensemos que, en las referencias clásicas, de las que el libro está plagado, la peripecia va de la mano de la anagnórisis). El aparente dominio sobre el mundo y la posición de absoluta fertilidad ejercido desde la danza llevan, en realidad, de ese punto ascendente a la caída abrupta: la caída de la estrella. Cuando Hosni le comenta que gracias al jeque ella podrá tener espectáculos a su altura, Cleo asocia la palabra altura con el trayecto decadente recorrido:

Fffffffffffffffffffffiiiiiiiiuuuuuuuuuuuuuuuu.
Fiquei só medindo o tamanho da queda. (REINERS TERRON, 2010: 253)

Anteriormente, mientras Hosni la bañaba intentando recomponer su cuerpo roto por el ultraje, ella articuló, de las pocas palabras significantes que pudo construir, la siguiente pregunta: “Por acaso você já esteve na Lua? [...] Já te contei que tenho bons amigos por lá?” (REINERS TERRON, 2010: 253). La caída, en realidad, aventura la pérdida del decir; la peripecia es la evidencia de una ficción que no salva. Casualmente ella se encuentra, en ese reconocimiento, como una Scheherezade muda. Si el poder de Scheherezade era la invención de historias que burlaban una vida real asediada por la muerte, postergándola, ¿qué es lo que aún puede ocurrir en esta historia con esta Scheherezade sin

²⁷ “Quando passava horas em frente à penteadeira de mamãe fazendo caretas, era nisto que eu pensava, na sobrevivência do camaleão. Eu não sabia, porém, que poderia ter uma máscara colada à cara contra minha vontade.” (REINERS TERRON, 2010: 252)

palabras? ¿Cuánto más profundo puede ser el descenso? ¿Cuánto más puede demorar la bomba de tiempo en estallar?

Un punto más resulta indispensable desarrollar sobre este momento de epifanía y peripecia: la reaparición de William en la trama. Cleo, no casualmente desde la crisis, recuerda una de las últimas piezas que le faltaba al rompecabezas descompuesto que era su pasado: su hermano gemelo tantas veces rechazado y excluido del proyecto de reinención personal. Ahora, al reconocer que no se puede vivir sin memoria, o que sin memoria se tiende al descenso precipitado, escoge -y quizás como último recurso para desafiar la suerte de una Scheherezade de segunda mano- escribirle y solicitarle que venga.

Así comienza nuestra obra, con una postal que Cleo le envía a William desde El Cairo pidiéndole que viaje a su encuentro. En la postal, se resaltan dos cosas centrales, la memoria y la urgencia:

William,
Acho que afinal me lembrei de tudo.
Com amor,

xxx

PS. Venha com urgência ao meu encontro - (REINERS TERRON, 2010: 13)

Y si bien la postal posee en uno de sus lados la imagen de Elizabeth Taylor, en el otro aparece una firma que aunque no se identifica con Wilson tampoco lo hace ya con Liz Taylor: xxx.

Hay una parábola desarrollada por Mervat²⁸ en un momento de gran preocupación por el curso clandestino de la carrera de Cleo, que es originariamente desatendida por nuestro personaje principal, aunque dolorosamente comprendida en este punto de su decadencia, revistiéndose entonces de pleno sentido (es paradójico, nótese, que Mervat sea quien intente introducir una cuota de realidad en la vida ilusoria y perniciosa de Cleo). La parábola cuenta que una vez un hombre de El Cairo soñó con un tesoro enterrado en un jardín de Persia. La imagen era tan nítida en su recuerdo que, a la mañana siguiente, emprendió viaje hacia aquella región. En el camino, fue capturado y obligado a declarar las intenciones de su viaje. A su respuesta, le siguió la burla de la autoridad: esta también había soñado con un jardín en El Cairo -y lo describió- en donde había enterrado un tesoro, pero no por ello había emprendido tal viaje. Liberado, el hombre, que había reconocido a su propio jardín en las palabras

²⁸ La parábola que desarrolla este personaje de manera oral está contenida en el libro *Historia universal de la infamia: "Historia de los dos que soñaron"*, de Borges, que dice recuperarla a su vez del *Libro de las 1001 noches*. El sentido paradójico del relato en Borges adquiere, aquí, un sentido moral. La intertextualidad se hace implícita.

persas referentes al sueño, apresura su paso hacia su casa en El Cairo y desentierra el tesoro que, efectivamente, allí yacía²⁹.

Desde la tragedia consumada y por consumarse, Cleo entiende que su ruta no debió salirse de São Paulo, en donde quizás, con todo -incluso con la falta del relato y de la historia, la vida sin memoria-, hubiera algún tesoro por ser descubierto, desenterrado de propios jardines.

Só agora, depois de tanto tempo, posso compreender que com aquela história ela procurava me alertar das proporções de meu erro. Ao modo egípcio, Mervat queria me dizer que chegava a hora de voltar para casa. Mas como regresar a uma casa que não existia mais, seguindo um caminho que se perdera na memória? Se o filho pródigo sofresse de amnésia não teria voltado a ver o pai. Fiz ainda pior. Esqueci não somente o pai e o endereço de sua casa. Esqueci que era o maldito filho. (REINERS TERRON, 2010: 256)

Es por ello que cuando escribe la carta a William lo hace con un sentido reparador. Es un intento por recuperar un pasado -incierto- que le permita resignificar las penas futuras (presentes). Es, también, la búsqueda de un nombre verdadero: “Eu reunia esperanças de que aquele eu do passado pudesse [...] assinar ao final da mensagem seu verdadeiro nome, meu nome secreto. // O nosso duplo nome com inicial W.”. (REINERS TERRON, 2010: 259)

La narración, en este punto de vuelta radical y urgente al pasado, asume protagonismo. La voz femenina que desde el comienzo identificábamos con Wilson y, posteriormente, con Cleo -aunque sin garantías totales y sin poder establecer desde qué lugar inferior operaba el relato y hacia quién se dirigía la historia, puesto que las referencias a una posición más baja en relación con el interlocutor eran constantes y misteriosas desde el inicio de la obra³⁰-, cede lugar a relatos dentro del relato -en la perspectiva de un personaje clave: el Doctor Samir- y a la narración de episodios que tienen a William recién llegado a Egipto como protagonista. El vértigo de la caída es narrado, a su vez, vertiginosamente, en una narración alternada que sucede progresivamente como en un abrir y cerrar de ojos. La narración dentro de la narración acompaña la tragedia, en tanto introduce parábolas que permiten interpretar de una manera crítica la historia personal de Cleo.

²⁹ La narración de esta parábola, considerando también el transitar de Cleo en El Cairo real, en el mundo visible (que dista mucho del Egipto soñado) nos puede remitir a lo que Grimson (2011) denomina fronteras de identificaciones. Por ejemplo, al analizar los significados encerrados en la figura de la mujer, vemos cómo lo femenino funciona de manera disímil en Brasil y en Egipto. No percibir esas diferencias, que van mucho más allá de las prácticas culturales, es lo que explica en gran medida la trayectoria decadente del personaje y por eso tal vez Mervat anuncia la necesidad de regresar al sitio, a la configuración cultural -en términos asimismo del autor- en donde pueda adquirir dicha figura femenina sentidos positivos.

³⁰ Tal como lo demuestran las siguientes citas (la cursiva nos pertenece): “Falaremos dessas aulas muito particulares depois, claro, temos todo o tempo do mundo. *Eu tenho, pelo menos, além de também ter todo o espaço do vasto quintal de constelações do Universo bem acima de minha cabeça.*”(REINERS TERRON, 2010: 20); “O longo período espremido num útero limitado não foi nem de perto parecido com uma colônia de férias, *se vocês aí cima querem saber...*” (REINERS TERRON, 2010: 18); “Tenho a impressão, daqui de onde estou (*e suponho que não seja diferente para vocês aí de cima, tão brilhantes e silenciosas...*)” (REINERS TERRON, 2010: 171).

En realidad, ya el cierre de la obra (al menos los dos últimos capítulos) significa, para personajes y lectores, el punto de acceso a un conocimiento formativo *para* y constitutivo *de* los sujetos³¹. William, que desde el inicio de esta obra, no lineal temporalmente, ha acudido al llamado y está buscando en El Cairo a su hermano gemelo, consigue dar con Mervat en el Hotel que Cleo le señaló como referencia. No obstante, se entera allí de que Cleo está siendo buscada a esa altura no solo por él, sino por todo su círculo de amigos anterior a su desempeño como bailarina del *under*. Por Wael, un empleado del Hotel de Mervat, William arriba al bar “El Horreyya”: un bar de mala muerte, límite, que mezcla tiempos y espacios desde la heterogeneidad que lo constituye y que, en más de una ocasión, tiene aires de tempestad. El Horreyya es un espacio marginal que contiene y atestigua las memorias de seres venidos a menos que están allí como suspendidos del tiempo; bar no casualmente frecuentado por Cleo y su entorno. A dicho lugar se dirige William con la esperanza de dar con Cleo o con otra pista. Lo que sucede allí tiene el valor de una revelación, ya que El Horreyya se transforma en un espacio de aprendizaje desde los márgenes y, además, desde los márgenes de otra cultura, que le sirve a William para tomar cabal noción de la tragedia de su hermana.

El parecido de William con Cleo en el bar frecuentado por la estrella llama la atención de los mozos, quienes telefonean, por ello, al Doctor Samir, amigo entrañable de Cleo, para que se haga presente ante el incomprensible milagro. El Doctor Samir, una vez allí, se vuelve un personaje-faro, ya que arroja claves para comprender los procesos de constitución del sujeto en aspectos coyunturales e históricos. Frente a William, desarrolla una historia que, vista en paralelo, permite reinterpretar la historia de Cleo. El Doctor Samir le cuenta al hermano recién llegado la condición de vida de quienes habitan El Cairo: sujetos en ruina que, como el lugar donde viven, esperan algún episodio que los termine de hundir.

Samir le narra a William la historia de Gomaa, el mozo de El Horreyya, soldado que se había enamorado de su prima que vivía en Israel, por lo que no podían frecuentarse en el tiempo de cierre de fronteras. Ambos mantienen un amor a la distancia que de a poco disminuye su comunicación por la coyuntura política. Samir cuenta que Gomaa, en un intento por torcer la suerte, quiere traspasar infructuosamente la frontera, conservando como saldo de aquella aventura la pérdida de una pierna, representando su cuerpo mutilado la condición metafórica de seres atravesados por la desgracia y la guerra. Por parte de Reem, la prima y enamorada de Gomaa, la historia no conduce a mejor término. Ya iniciada en una educación más liberal, cuando el silencio de Gomaa se intensifica se aboca más a

³¹ Este abrir y cerrar de ojos como modo narrativo puede significar, creemos, la propia vida de los personajes marginales que analizamos. Ellos son sujetos de acción-reacción movidos vertiginosamente por las circunstancias. Sólo nosotros, los lectores, podemos detener ese suceder como parpadeo abandonando la lectura para reflexionar sobre las parábolas que se nos presentan. El proceso formativo que se produce en la lectura es distinto al que desarrollan los personajes. Los aprendizajes vitales, en ellos, llegan generalmente tarde, cuando ya ha sucedido la caída o es irreversible que suceda.

su condición de estudiante universitaria. Ello no le agrada a sus hermanos, quienes son más ortodoxos en cuanto a la posibilidad de elección y libertad de la mujer; más aferrados a la tradición del Islam. Lo que hacen es, entonces, encerrar a Reem dos meses y, posteriormente, arreglarle un casamiento. Persuadida por sus amigos, Reem huye de la casa y registra una denuncia contra sus hermanos en Tel Aviv. Los hermanos prometen no volver a tomar tales actitudes, ni lastimar a su hermana pero, sin embargo, la drogan, estrangulan y tiran a un pozo en Jawarish. Años después, Gomaa tiene conocimiento de esa historia.

La importancia de este relato radica, como dijimos, en su valor paradójico. No es, sostiene Samir cuando William le pregunta por qué le narra esos hechos, cualquier historia, sino la historia de la mujer árabe. El fin del relato es, sin dudas, el comienzo de otra historia idéntica que tiene como saldo el asesinato de una mujer, crimen que se reproduce sin fin por aquellas latitudes, asevera el Doctor.

El paralelo está trazado: la desaparición de Cleo bien puede interpretarse de ese modo. Mucho más aún cuando el Doctor Samir descubre un dato que no conocía, que es que Cleo no ha nacido mujer, sino hombre. El sentimiento que William despierta en el Doctor con esa verdad es el de la traición, junto con el decir acerca de que no es posible torcer -en Oriente al menos- lo que se ha dado con el nacimiento, y la reinención personal no puede tener lugar. Si a ello le sumamos la reflexión también por él pronunciada de que una flor verdadera y total es sólo una flor que cae, ¿qué podemos esperar de Cleo?

La ficción se paga caro. Aún queda, efectivamente, un nivel más para descender y, finalmente, acceder al misterio de la narración. La epifanía, el reconocimiento de las faltas en el proceso de reinención personal no consigue detener el curso trágico de la peripecia. Aún no se ha tocado fondo. La conciencia adquirida hace, sin dudas, todo más doloroso y termina evidenciando un sujeto al límite del decir y el hacer, un sujeto castrado en cuanto a sus posibilidades para alumbrar realidades otras, un sujeto que debe asistir obligatoriamente a la falta de condiciones para ser algo más que resto.

Luego de la segunda violación de Cleo, Hosni arregla un espectáculo lujosísimo en Sharm el-Sheik, para lo cual deben viajar por el desierto del Sinaí. Allí, el show otorgado por Cleo es a tal punto espectacular, que comienza a ver las estrellas, literalmente, en un momento de aparente paz y brillo reconquistado. Sólo que tal estado representa un subir tan repentino como engañoso, porque una vez terminada la actuación Cleo da de cara con Omar, el compañero de Nelson (el enfermero que la cobijó en São Paulo). Omar, en aquel entonces, también quiso abusar de ella y, antes de que eso suceda, Cleo consiguió irse. A raíz de ese triste acontecimiento es que comienza, de hecho, la amistad de Cleo con los travestis de los suburbios que le dan asilo y protección.

La historia de Omar y Nelson se convierte para Cleo, desde entonces, en un misterio, ya que cierta vez y para recuperar su vestido de Cleopatra -olvidado en su huida forzosa- ella vuelve a la casa

de Nelson y allí se encuentra con un Omar colérico que le atribuye el asesinato del enfermero. Frente a este hecho misterioso pero violento, puesto que Omar reacciona a la visita desde el abuso y la agresión física, lo único que consigue hacer Cleo es defenderse, arrojándole la videocasetera en la cabeza (que lo deja tumbado en un suelo bañado de sangre) y, posteriormente, irse para nunca más volver. Ahora, sin embargo, allí está Omar, quien no sólo ratifica el asesinato de Nelson frente a Hosni, sino que también acusa a Cleo de intentar matarlo -muestra heridas en el abdomen y se encuentra con muletas- y le devela, en un tono acusativo, que Cleo es Wilson.

Como ocurre con el Doctor Samir, la noticia de su cambio de sexo es considerada una traición y es determinante para el desenlace de la trama. En un abrir y cerrar de ojos, Cleo no está más en el Rosetta Hotel, escenario de su show, sino que se encuentra viajando por el desierto del Sinaí en una camioneta que traslada a los músicos y a Hosni, junto con Omar. El vehículo se detiene en el medio de lo que se define como un campo santo minado y, violentamente, Cleo es conducida de los cabellos hasta la orilla de un pozo. Le sigue la golpiza cruenta de Hosni, que le hace volar los dientes, frente a la mirada ansiosa de los músicos que comienzan a bajarse los pantalones. La narración aclara el carácter obligatorio de los golpes repartidos: el accionar de Hosni es el de cualquier hombre traicionado de Egipto. Cleo, incluso, comprende y perdona, desarrollando otra de las tristes ironías de la obra: ¿el perdón tendrá que ver con el desierto por el que pasaron tantos santos peregrinos?

Aún falta, sin embargo, para tocar fondo. A la violencia de Hosni le sigue la violación de los músicos, que son tres. Uno tras otro se suceden por ese cuerpo que, paradójicamente, está situado de cara al pozo en cuyo fondo Cleo cree ver el reflejo de las estrellas dar sobre lo que parecen piedras. Cuando la violencia del acto sexual acorta la distancia entre el rostro y el fondo del pozo, Cleo no tiene dudas, lo que creía piedras son en realidad huesos humanos arrojados hace tanto que carecen de brillo. ¿Será el pozo un lugar común? Vuelve sobre nosotros la historia de Gomma y Reem.

Al último músico le sucede Omar. Para entonces, el cuerpo de Cleo es un río de sangre. La narración, irónicamente y acentuando el recurso de la ficción frente a la catástrofe, se pregunta si no será parte del ciclo menstrual, faltando sólo a la feminidad anhelada la consumación de un embarazo. Aquí Cleo rememora un decir del Doctor Samir: a la imperfección del mundo, sólo el arreglo del milagro.

Pero no llega. El golpe de gracia le toca a Hosni, quien saciados los deseos de todos se acerca al cuerpo en ruinas y separa cabeza de cuerpo. La cabeza cae al pozo. Golpeando las costillas, Hosni

consigue precipitar también allí al cuerpo. “E não existe açucar que torne a vida mais doce” (REINERS TERRON, 2010: 277) es la sentencia final³².

El desierto se convierte entonces en un sitio ambivalente. Es el espacio de la búsqueda, del peregrinar de Cleo en un intento de hallar en el mundo un lugar para afirmar su identidad, del peregrino en busca de la tierra prometida. Pero en la imposibilidad se convierte en su tumba. A su vez es el sitio habitado por el Kamashin, el viento caliente del desierto, una tempestad de arena que, simbólicamente, dificulta el andar del caminante. Etimológicamente significa “los cincuenta” en referencia a la cantidad de días que Caín tuvo que cargar por el desierto con el cuerpo inerte de su hermano gemelo buscando -otra vez la búsqueda incesante- un lugar para enterrarlo. Así, en su nombre lleva impresa la necesidad de encontrar un lugar de reposo, de cierre, de descanso absoluto. Paradójicamente, William, el hermano gemelo de Cleo, emprende la búsqueda de su hermana, sin saber aún que ella yace al fondo de un pozo en el Sinaí durante la temporada de El Kamashin, como si éste, al dar contra el rostro de William, estuviera anunciando la tragedia: búsqueda del hermano. Búsqueda de una tumba. Búsqueda del hermano en la tumba.

Así pues, se nos despeja la perspectiva narrativa. Recién al final del libro es que los lectores percibimos que la narración es hecha desde ese lugar incómodo y trágico: el fondo del pozo (desde donde se ve la luna). Recién al final sabemos que quien narra es lo que quedó de una estrella o, de otro modo, la voz narradora es una estrella caída. Sólo en las últimas páginas entendemos que, formalmente, el tipo de narración es absolutamente funcional a la historia narrada: la narración da cuenta de la trayectoria descendente y trágica del personaje. Quien narra lo hace desde la nostalgia de quien no consiguió sostenerse en una identidad deseada y trabajosamente construida -ya no es ni Wilson ni Cleo, es tan sólo una mera voz. La pérdida de sentido se ha impuesto y comprendemos ahora cabalmente el significado que del nombre de la segunda parte del libro: “O cara lá de cima é um comediante”. Desde que la narración trazó el mundo visible evidenciamos la tragedia de la existencia humana que, llevada a límites impensados conducen a la pregunta por el orden: si hay algo que explica la vida ésta sólo puede estar orquestada por alguien que no lleva con solemnidad y nobleza su papel trascendente. No hay Dios, quien rige destinos sólo puede ser un comediante.

La frase absolutamente ambigua y que da título a la obra, “Do fundo do poço se vê a lua”, tiene que ver con el habitar de un sujeto en posición de tensión permanente entre dos extremos opuestos. Tristemente, el sujeto posee conciencia de la luna, la ve, pero -en su posición final- no la alcanza desde

³² La muerte de Cleo parece dar cuenta, a su vez, de lo inútil que resultó, tristemente, su trabajo de identificación. Esto porque el desenlace de su vida responde, aparentemente, a una predeterminación, ya no solo genética, también mitológica. Se mencionan en la obra las historias de unos cuantos pares de gemelos célebres, de los cuales, trágicamente, siempre uno muere para que el otro trascienda, pensemos sino en Rómulo y Remo, por ejemplo, el primero muere y el segundo funda una ciudad.

el pozo. Infelizmente, el sujeto con la ficción llega a ser estrella, pero caída. La tensión entre ficción y realidad, además, es la fricción entre la memoria y el olvido. El sujeto está marcado también por un desajuste temporal; allí donde la memoria falta, aparece la labor imaginativa que rellena espacios, pero lo hace, la propia narración evalúa ello, incorporando piezas que, en realidad, no poseen la forma de los pedazos faltantes, piezas que deberían ser rechazadas, partes que no completan. Además, el conflicto entre querer recordar y también olvidar es característico de estas subjetividades, ya que recordar es hacer memoria de la tragedia de cuerpos desmemoriados, en un contexto político mayor signado por el olvido. No en vano, como modo de registro de esta condición tensa de vivir, la canción que acompaña a Cleo en momentos importantes de su vida ("Kariat El Fingan") contiene como sentencia en su letra la frase "sua ruína será sempre estar aprisionada entre fogo e água".

A esta altura, debemos retomar la pregunta que nos hacíamos cuando analizábamos la condición ficcional de estos sujetos marginales/marginados por la trama histórica de la Dictadura y la Posdictadura militar brasilera. Nos preguntábamos, justo antes de dar inicio a este segundo apartado, hasta dónde alcanzaba el poder reconstituyente de la ficción en la vida efectiva de los sujetos de la trama. Textualmente, formulábamos la siguiente pregunta: "¿Se trata [la ficción] de un poder que, en un análisis de las identidades pensadas desde el concepto de *contextualidad radical* (GRIMSON, 2011), suponga un poder contrahegemónico, que tuerza las relaciones de poder sedimentadas y que construya memoria en estos cuerpos sin memoria de la Posdictadura?".

Luego del análisis podemos negarlo. En la obra hay una ausencia absoluta de perspectivas colectivas y una imposibilidad igualmente radical por establecer cambios significativos en la vida de los sujetos -devastados- que habitan la trama. Si trabajamos con Arfuch (2005 y 2010) el concepto de identidades, podríamos pensar que, en realidad, se trata de sujetos incompletos, en falta, que llevan adelante procesos de reinención de sí propios de la condición humana. Todos somos seres no acabados, que desarrollamos estrategias diversas para ajustar nuestros deseos a la posición real que ocupamos, y el desfasaje permanente -el correr cada vez más allá el límite de lo posible- sería, así, algo propio del vivir. Además, la ficción podría considerarse, desde la concepción barthesiana del tiempo como modalidad estructural del relato, como un recurso propio y válido, si entendemos, tal como lo hace Arfuch con Ricoeur, las identidades como narrativas: la narración de sí -ficcional aquí- es parte del proceso configurativo de la experiencia y es una manera, privilegiada o incluso ineludible, de ponerle forma a lo que es informe.

Sin embargo, el carácter procesual y narrativo de los personajes de la obra de Reiners Terron representa la puesta en crisis de algunos de los conceptos desarrollados por Arfuch cuando piensa en la configuración de identidades. Comenzando, Arfuch sostiene que no hay posibilidad de afirmación subjetiva si el sujeto no forma parte de un tejido intersubjetivo desde el cual compartir valores. A ello

remiten los conceptos *diferencia* y *repetición*. Todo sujeto anhela la singularidad (evidentemente, en Cleo ese afán mueve montañas), pero sin evadir la identificación con *otro/s*. Es que la identificación con la otredad forma parte, inevitablemente, del proceso de auto-reconocimiento. ¿Con qué colectivo identificar a Cleo? O mejor dicho, todavía considerando que no es el único personaje que vivencia tragedias sociales y que entonces podríamos hablar de la existencia de una suerte de colectivo trazado desde la condición marginal de los personajes de la trama, ¿podríamos decir que alcanza para pensar en identificaciones compartidas, de un tejido con valores reconocibles y reconocidos por todos? Creemos que no, resaltándose la soledad como marca subjetiva. Pensemos que Cleo acaba en un pozo y su decir se dirige a la inmensidad del firmamento, en donde no hay rastro humano alguno³³.

Otro aspecto, también, pone en cuestión la afirmación identitaria: en esta obra el carácter procesual de las subjetividades, siempre haciéndose, en realidad acaba trazando un círculo. El proceso de Cleo es cíclico y todo acaba como empezó o, de otro modo, todo vuelve a comenzar y, con ello, la tragedia y la caída. Es que al final de la obra ocurre un hecho muy importante para el análisis. William, quien recordemos estaba en El Cairo buscando a su hermano que sabe en peligro, termina metamorfoseándose en Cleo. Alentado por Mervat, quien le comunica que vieron a Hosni en El Palmyra, William se viste con el vestido de Cleopatra y se maquilla a imagen y semejanza de Cleo, haciendo coincidir en todo su figura con la de su hermana. El objetivo: aprovechar el parecido para llegar a alguna conclusión sobre el paradero de Cleo. El cruce de identidades no sólo ocurre por iniciativa exclusiva de William. En este punto, Cleo, la estrella caída desde el fondo del pozo narra los hechos que ve a través de los ojos de William y, así, accede a una verdad importante de su pasado: William (Billy the Kid) está para cuidarla. Desde los ojos de William, narra el proceso de asesinato de Hosni: William, travestido, finalmente se encuentra con Hosni y éste último, al ver a quien presume ser su novia resucitada intenta huir infructuosamente, pero es alcanzado por el cuchillo justiciero y brutal de William. Cleo comprende, entonces, que su hermano es un hábil criminal, pero que el crimen es, en realidad, la manifestación de su amor (celoso) y protección. Además, un recurso -quizás de los únicos- que lo define; William carga sobre sus espaldas, ahora Cleo sabe, no pocas muertes: Milton (un muchacho deseado por Cleo en su adolescencia), Agá-Agá³⁴ (el primer amor de Cleo, el hijo de Tío Edgar) y Nelson. Ahora, también, Hosni.

En esos precisos momentos, en esta narración de abrir y cerrar de ojos, como lectores también nos estamos enterando de la muerte de Cleo y, además, de que la bomba temporal está llegando a sus últimos minutos de eclosión. Acompañan la reflexión el siguiente escenario contemporáneo a la muerte

³³ Además, el mapa de la soledad que tiene tatuado William en la espalda representa una herida metafísica.

³⁴ Agá-Agá es la duplicación de la letra muda H, que se escribe y dice "Agá" en portugués (apodo del nombre Humberto del personaje).

de Hosni: un ómnibus de turistas explota al frente del museo de El Cairo; las paredes de la mezquita de Abdin Bey se derrumban por una lluvia torrencial, impensada para la época y la región, dejando bajo tierra centenas de personas; y una batalla de musulmanes y coptos está teniendo lugar.

Más aún, para continuar con el cruce identitario, luego de la muerte de Hosni, la narración, ya sin demasiados detalles de los procesos, nos cuenta cómo Cleopatra XIX, que intuimos es William, viaja hacia la frontera con Sudán. Pero no es más William, sino una mujer, llamada, nuevamente, Cleopatra. De hecho, William simbólicamente desaparece en ese viaje por la ventanilla siguiendo la tempestad del ambiente. Ambigua como siempre, lo que interpretamos de la obra es, justamente, esa equivalencia en las identidades y la elección de William de cambiar de sexo y seguir, como una sombra y como siempre ha hecho, el curso de su hermano. Los anhelos de singularización fracasan, produciéndose una total correspondencia y la historia se torna cíclica. Ni diferencia, ni repetición. La obra termina allí, además, con el dato de que la ciudad de El Cairo ha finalmente explotado, arrastrando en ese movimiento, quizás, al mundo entero. El Profesor Langevin, también, ha chocado contra la luna.

Podríamos arriesgar que en la obra no hay proceso, sino falta absoluta. Porque el proceso permite pensar en identidades no esenciales, ni pre-existentes y aquí, en realidad, somos testigos del recomenzar de la tragedia, como si la tragedia hubiese estado antes del sujeto, configurándolo sin darle lugar a cambio alguno. Desde momentos tempranos de la narración encontramos pistas que nos ayudan a comprender que no hay perspectivas de salvación, el futuro no se lee como proyección que ilumina los oscuros callejones del pasado -metáfora también recurrente de la obra, la vida como un callejón sin salida- sino que se anticipa como un arma que cercena cualquier posibilidad de alivio, el futuro, dice Cleo, puede ser tan afilado como un bisturí. De hecho, encontramos indicios de esta lectura en el relato de la propia voz narradora, quien asume su posición en el pozo como un estado primigenio y a la vez eterno. El pozo estuvo antes, ahora y siempre:

Aqui no fundo do poço onde sempre estive, desde o início do dia de ontem e do ressurgimento de minhas lembranças. [...] É como se este poço tivesse sido cavado por mim mesma, como se eu tivesse me aprofundado mais e mais nele até descobrir que não podia mais sair. Então, em vez de pedir por socorro, continuei cavando para baixo cada vez mais e mais na tentativa de escapar.

[...] É tudo tão inútil. (REINERS TERRON, 2010: 277-278)

El carácter cíclico de la tragedia, el recomenzar de lo funesto en el personaje de William/Cleopatra XIX nos arroja al título de la primera parte de la obra: “O som de minha voz em sua boca”. En la apertura de sentidos que permite, aquel apartado hacía mención a la necesidad de singularización de Wilson frente a su hermano/doble, pero ya allí se encontraba presente la idea de que, al final, la voz de Cleopatra se proyectaría -reparemos que en forma de grito- en William. En un

sueño que duplica la realidad, William se encuentra caminando por el desierto hasta que escucha una música, parecida a un canto de lamento, que sale de un pozo. Al acercarse y entrever en las profundidades, depara con la imagen de su rostro y el canto del fondo es tapado por él, que grita. Además, “O som de minha voz em sua boca” es el título adaptado que los hermanos hacen de la pieza de teatro *Titán* de Richter, obra que representan en el teatro del padre y Tío Edgar y cuya temática es la de la usurpación de la identidad desde el parecido físico³⁵, hecho que lleva -la narración lo explicita- a la locura, la disolución y la muerte (REINERS TERRON, 2010: 87). Desde el comienzo, entonces, se encuentran advertencias o pequeñas señales en el texto acerca del carácter cíclico y trágico de la existencia. Más allá, mucho más allá de que también aluda el nombre del segmento a los deseos de Wilson de restituir la genealogía familiar, principalmente el vínculo maternal, para encontrarse a sí mismo como ser propio: dulcemente, a nuestro protagonista se le aparece una noche antes de dormir la abuela Univitelina con gestos que le recuerdan al padre. Ella le desea buenos sueños y la llama *Cleopatra*, pero Wilson reconoce en el sonido emitido por la anciana su propia voz. Voz que, a su vez, es el registro de su mamá que de pronto traga todo y ocupa la totalidad del espacio que se ha transformado en una placenta; la madre le habla desde afuera a él que está solo, finalmente sin William, en ese mundo uterino. Pero renacer, Wilson, es imposible: “sua ruína será sempre estar aprisionada entre fogo e água”.

En el complejo y precipitado final de la obra nos preguntamos, entonces, ¿qué queda del sujeto, además de un resto? Y es que también se cuestiona algo nuclear de la identidad en esta obra, que es el relato. Ya dijimos que el relato, la narración, es la manera de volver humano al tiempo. No existimos si no es a partir de esa mediación que elaboramos nosotros o terceros sobre la experiencia. ¿Qué existencias afirmar aquí, qué sujetos, cuando lo que queda al final es la imposibilidad del decir? Debemos recordar que, en oposición a Wilson/Cleo, William siempre fue un sujeto de hacer por fuera del discurso. Su accionar fue siempre el de la violencia, el de la reacción, caracterizándose sobre todo por una incapacidad para comunicarse lingüísticamente. En numerosas ocasiones, en efecto, este personaje era descrito como un reptil, como un animal que emitía tan sólo balbuceos. Y es ese silencio el que al final de la obra persiste. Se mantiene en la figura central que asume William y, también, en la voz narradora. Sus últimas palabras, las que cierran la historia, remiten al acto de hacer, finalmente, silencio. Entonces, aquí no hay un sujeto del decir, así como tampoco hubo un decir que constituya a algún sujeto. El decir fue siempre un dolor, una carga necesariamente negativa que opera sobre una experiencia que reduce a límites infrahumanos al hombre. “E não existe açucar que torne a vida mais doce”. El lenguaje, lo propio de lo humano, de su constitución, lo que lo define, lo que

³⁵ Otra de las piezas del ciclo de los duplos.

además tiene la capacidad de dar forma a lo informe, parece haber tenido aquí un peso tan aplastante y contraproducente que el reposo, el reparo, está por fuera de la palabra. Ya no hay más experiencia, ni sujeto, que cayó con su relato; simbólicamente, cuando la boca se cierra lo hacen también los ojos:

Nunca mais William y Wilson.
É tudo tão inútil.
Para sempre William e Wilson.
[...]
Eu atendo aos pedidos de silêncio da Lua e das estrelas e peço a elas que também
conversem baixinho para não me acordar.
Eu fecho meus olhos.
Eu calo minha boca. (REINERS TERRON, 2010: 279)

Ahora bien, sabemos que, más allá de que esta obra absolutamente agónica no configure colectivos de identificación, todo sujeto existe (narrativamente) desde un contexto específico de interlocución. Con el concepto de *razón dialógica*, que retoma Arfuch de Bajtín (ARFUCH, 2010), podemos preguntarnos qué relatos pre-existentes configuran a estos sujetos. Ningún ser es auto-creado sino sostenido por una red histórica que le antecede y, en este punto, articulamos con Elías, quien no disocia lo público/colectivo de lo privado/individual. Debemos pensar, entonces, *dónde están* situados estos seres que no alcanzan a afirmarse ni colectivamente, ni territorialmente. Qué contexto explica esta radicalidad que los reduce.

Es Grimson (2011) quien señala que toda identidad es el producto de sedimentaciones; que en el devenir de una vida está presente lo social cosificado, naturalizado, a tal punto rígido como un edificio que condiciona, en buena medida, representaciones y prácticas (cuerpos). Siempre, en las construcciones y narrativas subjetivas hay un *por detrás de* signado por procesos de significación eminentemente intersubjetivos, y es su acceso el que permite deconstruir *lo dado*, desnaturalizar lo que a un nivel superficial incluso no se hace visible para cuestionarlo. Las identidades, en esta perspectiva anti-anti-objetivista, son la expresión de totalidades, de marcos regulatorios, de macro-estructuras que las explican.

Su concepto de *contextualidad radical* implica considerar, justamente, que una vida siempre es un proceso/producto situado en contextos sedimentados. En esta totalidad sedimentada, aparece como elemento fundamental el poder y la hegemonía; la diferencia social y el conflicto. Adhiriendo al concepto de que las identidades son siempre disputas por la construcción de sentido de la totalidad de la que forman parte, nos preguntamos qué está ocurriendo aquí, en esta obra, que el sujeto no consigue labrar una identidad y, mucho menos, formar parte de alguna disputa de sentido y de, consecuentemente, poder. Cuáles son los marcos regulatorios de ese entramado social específico en donde hay una cosificación absoluta de lo social, al estar vedados para el sujeto los procesos de cambio. Porque el concepto de sedimentación de lo social no implica -Grimson es claro en ello- la

incapacidad del sujeto, incluso o sobre todo subalterno, de operar transformaciones sobre el curso de su Historia. ¿A dónde está la acción de erosión y corrosión que caracterizan los procesos identitarios en estos sujetos atrapados por una tragedia cíclica? ¿Cuándo el margen deja de ser margen, por fuera de la ficción?

Evidentemente, en la obra hay un sujeto tensionado históricamente, como señala Grimson que es propio de toda identidad. Pero, también, hay un sujeto amputado de su condición de hacedor de la historia; aspecto que es consecuente con la pérdida del relato. La obra parece ser la historia de un sujeto que no posee los atributos para, directamente, ser.

Ambos aspectos se tocan y entra en escena la categoría que nos interesa: la nación. Con Grimson es que sabemos que identidad y nación se anudan, siendo conceptos interdependientes, porque la nación, desde nuestro marco teórico, es productora de sentidos; es ese espacio histórico en el cual se estructuran los diálogos entre identificaciones y prácticas. Creemos que en *Do fundo do poço se vê a lua* la nación, desde el registro del Golpe de Estado brasileiro, es la clave para pensar en estas identidades que no son. La obra, en realidad, puede leerse como una dura crítica al Golpe de Estado y sus secuelas, sus sedimentaciones que aún operan en el presente. Fue ese estado dictatorial el que construyó cuerpos sin memoria y sin relato y, también, sin capacidad, recursos de reconstitución y disputa. En esta novela, las identidades negadas durante el proceso militar persisten en el Brasil de la Posdictadura.

La nación -concepto amplio que trasciende al Estado y contempla la agencia del subalterno y dominios interiores desde los cuales pensarla como un proyecto en disputa y redefinición permanente (GRIMSON, 2011 y CHATERJEE, 2008)- en la perspectiva de la obra fue históricamente configurada como un espacio de exclusión y negación del yo, desde la amputación del relato y la memoria; herramientas o condiciones sin las cuales no hay sujeto y, tampoco, poder de cambio. La nación es, aquí, productora de anti-sentidos, podríamos decir, productora de identidades canceladas que pasan de generación en generación como secuela del Golpe, ofreciendo la evasión y la ficcionalización de la vida como único recurso posible para la identificación. Entonces, ¿cómo proyectarse cuando el horizonte es la lucha por recuperar un relato social y familiar que ha sido, y continúa siendo, sistemáticamente borrado? ¿De qué otra manera subjetividades al borde y despojadas de la Historia podrían articular ficción y realidad, sino es desde un tiempo-espacio otro?

Decíamos páginas antes que la ficcionalización era para Cleo un componente de poder, ya que era la vía para asignarle sentidos al mundo. Sin embargo ahora conocemos el fracaso de esos procesos. Ficción y realidad no se corresponden y la territorialización -también la identificación- no es posible. Ya no hay mundo, ya no hay tierra para anclar la identidad. La ficcionalización no funciona como estrategia de territorialización.

Leer esta obra significa leer pequeñas historias trágicas que son, en realidad, una mirada particular sobre procesos situados de la Historia con mayúsculas. Aún más, la mirada agónica de la novela no recae solo sobre Brasil, sino que desarrolla una perspectiva global: no es Brasil, no es Egipto, es el mundo el que finalmente explota, desaparece. Como si las identidades que no son fuera la condición del mundo contemporáneo. Aquí tiene lugar quizá la más triste ironía de la obra. La última parte del libro se titula "O peso do coração". En esta, luego de morir, Cleo ve "no cinema do céu", una pantalla imaginaria en el firmamento, al Dios Anubis, quien coloca en una balanza de un lado su corazón y del otro la pluma de la verdad, que se corresponde con todos los actos de su vida. Como los pesos son equivalentes, el Dios no puede deglutir su corazón y, por el contrario, ella alcanza la vida eterna. Tal vez sea, otra vez, la voluntad del personaje de recrearse de una manera simbólica, o el merecido reconocimiento a sus deseos injustamente irrealizados en la vida. Pero, de cualquier modo, eso sólo acontece afuera del mundo; más aún, cuando el mundo parece no existir más. "Eu fecho meus olhos. Eu calo minha boca." (REINERS TERRON, 2010: 279)

En nuestra balanza, la nación se dirime entre dos platillos de cierto equilibrio. Por un lado, en la obra existe como deseo (más o menos expreso) o como pulsión inconsciente en los personajes que deambulan perdidos por la trama argumental, siendo ruta de un peregrinaje que es correlativo a la búsqueda de la propia identidad. Se trata de una imperiosa indagación subjetiva, genealógica e histórica, pero a la par terreno inaccesible, inasible, tragedia y negación en donde prevalece la errancia vuelta asecho perpetuo (el desierto, como símbolo de la diáspora). Es también el camino que conduce a la desaparición de todo, inclusive a la violenta desaparición de uno mismo. Y, acaso, ¿cómo puede haber nación sin un sujeto que la imagina (ANDERSON, 2007, CHATTERJEE, 2008)?

Se delinea de ese lado su perfil más perverso: la esencia, la Historia que arroja otras formas - más genuinas y justas- de imaginación y vida a lugares sólo visibles desde la muerte: el pozo, desde donde sólo se ve la luna y se confraterniza con las osamentas de los restos, los márgenes de las tramas, para nunca más salir de allí y reducirse al silencio.

Pero, ¿qué hay más acá o más allá del argumento de la trama? ¿Cerramos acaso, junto con el libro, ojos y bocas también nosotros, lectores? ¿Somos también estrellas caídas o quizás los astros a los que Cleo se dirige en pedido de silencio, testigos oculares que dan brillo, incólumes, a historias muertas? ¿O será que evidenciar la cosificación operada sobre la Historia por un Brasil dictatorial y posdictatorial no es también una forma, tal vez un principio, de contrahegemonía? Finalizando en el desierto del Sinaí, lugar mítico y bíblico, uno vuelve insistentemente a la memoria de Brasil. La nación con estas claves discursivas de lecturas muestra, finalmente, su otro costado: el espacio que da lugar a la imaginación y que, sin dudas, no deja de arrojar la evidencia de una categoría con fuerte poder estructurador de prácticas y significaciones (GRIMSON, 2011). Sobre nuestra hipótesis de trabajo (la

nación como espacio de exclusión y negación del yo, desde la imposibilidad de reconstruir un relato que le permita afirmarse históricamente en vínculos intersubjetivos y territoriales) cabría entonces anexar la presencia obsesiva de la nación como categoría; su relevancia y peso, más allá de los límites. Para el debate consignado en los capítulos 1 y 2 de este trabajo el dato no es menor y sobre ello versaremos en las consideraciones finales de la investigación. Para algunos márgenes también, mencionada la apertura discursiva, ninguna última página puede resultar el final de la historia.

Capítulo 4. *Lengua madre*. María Teresa Andruetto

En oposición a *Do fundo do poço se vê a lua*, la obra de María Teresa Andruetto, *Lengua madre* (2010) sí permite la afirmación identitaria del sujeto a partir de un proyecto histórico que disputa la nación, siendo ésta una categoría inclusiva desde la cual tensionan sentidos y se configuran, territorializadas y desde un pensar colectivo, las identidades marginales. Esto es posible porque dichas identidades se constituyen en la recuperación de un relato/memoria labrado desde los márgenes que representa históricamente los procesos sociales y subjetivos. Sin embargo, para anudar así, positivamente, nación e identidad fue preciso atravesar un arduo y doloroso trabajo, porque el rescate de ese relato implicó, por parte del sujeto, una búsqueda profunda de sí y el desandar un camino deliberadamente obstruido por poderes hegemónicos, siendo la lucha una constante para llegar a esta afirmación que, a su vez, incorpora el conflicto como constitutivo de los procesos que involucran al yo y a la dinámica social de la que forma parte (activamente).

Más concretamente y así como en *Do fundo do poço se vê a lua*, mueve esta novela la pregunta acerca de la posibilidad de afirmar identidades y naciones en países -en este caso Argentina- marcados por fuertes procesos dictatoriales que dejan secuelas en los posteriores y presentes contextos democráticos. Como en la obra de Terron, entonces, *Lengua madre* anuda micro y macro historias y tiene como protagonistas a las víctimas directas de la Dictadura militar y a las generaciones siguientes que sufren, también, las grandes y pequeñas tragedias que esta gatilló.

También como en *Do fundo do poço se vê a lua* la perspectiva de la narración se centra en la trayectoria de un personaje -Julieta- que intenta reconstruir su historia a partir de pequeños fragmentos (restos en Wilson/Cleopatra). Aquí, sin embargo, las piezas sueltas sí alcanzan; como retazos que hilados conforman un todo que cobija.

Tierra suelta. El desarraigo en la Argentina de la Dictadura y la Posdictadura

Lengua Madre es temporalmente una narración compleja, ya que desde un tiempo que alcanza, por lo menos, al primer gobierno kirchnerista recupera episodios del pasado dictatorial y posdictatorial de la Argentina hasta el presente narrativo.

Así, los marcos históricos y políticos de los hechos relatados tienen referentes precisos que la narración, además, se encarga de resaltar. Desde un tiempo narrativo que es cronológico y presente

accedemos al pasado a través de la inclusión de un discurso prioritariamente epistolar. Son estas cartas, junto con otros documentos que se presentan de manera desordenada³⁶, las que permiten establecer una relación de continuidad entre pasado y presente, al posibilitar la conceptualización de los hechos actuales como *procesos* históricos de larga data.

Concretamente, la obra nos presenta personajes atravesados todos por la experiencia del terrorismo de Estado, aunque de maneras diferentes, ya sea éste vivido en carne propia o desde secuelas heredadas. El regreso de la democracia no significó, lejos de lo esperado, la recuperación de conquistas y gobiernos populares, sino la consolidación de políticas liberales y neoliberales ya en la década de los 90.

Cuando la novela recupera los períodos democráticos, a partir de voces agónicas registradas en el discurso epistolar, enfatiza críticamente en los procesos sociales y vinculares y en los marcos ideológicos; aspectos marcados por la pérdida³⁷.

En primer lugar, es notoria la fragmentación del tejido social que conlleva la falta de identidades colectivas. Por sobre asociaciones y solidaridades grupales (políticas, gremiales, grupos de debate, colectivos de trabajo, entre otras) prima el sujeto como individuo.

En segundo lugar, invade la época el extravío de las grandes ideas y causas. En las cartas, emplean palabras que evidencian un compromiso social solo quienes fueron militantes durante y antes del Golpe; palabras tales como revolución, militancia, política, cambio social, ideales, pueblo, lucha, injusticia, organización, memoria, compañeros. Del momento está ausente el vínculo entre política y hacer cotidiano.

Es que, como tercera característica, la política, lo político son términos que tienen una carga negativa en el período, asociándose -en el sentido común y desde el ejercicio de gobiernos no populares- a esferas de corrupción y manejos turbios del poder que desmantelan el aparato estatal y socavan su papel activo en materia social:

¿Te dije que estoy trabajando para ser presidente de Argentina? (¡Hasta yo sería mejor que este cerdo!) [...] Ahora va en serio: es muy fea la política, se ve de cerca lo peor de la gente, la miseria de los seres humanos! (ANDRUETTO, 2010:122)

Reina, entonces, un escepticismo general y un descreimiento de la potencialidad del hacer en el ámbito público y de lo público propiamente dicho. Y quienes, todavía en este contexto, intentan emprender algún cambio reniegan de políticas de Estado ausentes o que tienden a la banalización de

36 La alternancia temporal establecida de este modo implica (analizaremos luego en profundidad) una fuerte tarea de interpretación por parte de la protagonista y de nosotros, los lectores.

37 Hay una salvedad en el gobierno kirchnerista que luego, hacia el final del análisis, haremos en esta caracterización de "la pérdida", rasgo común desde la llegada de la democracia hasta el fin de la década del 90, secuelas que se cuelan, no hay dudas porque se trata de procesos y de historia, en los 2000, aunque con reparos importantes que mencionaremos.

aspectos que son relevantes, hasta prioritarios, para garantizar la justicia social. Es el caso de Adriana, militante en los '70, quien sufre asqueada la inoperancia política y el vaciamiento ideológico en el Ministerio de Educación, su espacio de trabajo, lo que reduce las posibilidades de sostener una forma de vida militante que encauce sus ideales en lo profesional (sin disociar política de vida):

Lo otro tiene que ver con el trabajo. Es mucho, pero no hay proyectos interesantes, la gente valiosa se fue del ministerio, gente que tenía un criterio ahora se ha vinculado a proyectos imbéciles, de manera que las únicas propuestas que se pueden hacer son cuadernillos de ejercicios -lo más conductista que te puedas imaginar- para el docente. Ya se acabaron, amiga, los buenos tiempos, la primavera cultural de los ochenta y todo lo que soñábamos! Ahora, nada de eso. Caen en mis manos proyectos horribles. Y hay que hacer esas estupideces, una tras otra, de manera que ni siquiera puedo escribir artículos sobre cosas que me interesen o hacer alguna pequeña investigación, no, nada. (ANDRUETTO, 2010: 198)

Además y por último, en la lectura de la obra, el Golpe de Estado del '76 dejó como saldo la locura y la enfermedad en quienes vivieron ese periodo oscuro de la historia y aún permanecen vivos; la desaparición en un sentido amplio del término -en quienes fueron testimonio de la época y en quienes la heredaron-; y millones de damnificados por causas múltiples que abarcan el curso de las políticas sociales que le sucedieron al Golpe.

Son muchos los personajes que justifican esta lectura. Una figura importante es el padre de la protagonista, militante activo que luego de caer preso en el Sur tuvo que exiliarse en Europa, dejando atrás a su hija recién nacida y a la madre, su compañera de vida. Nunca en realidad pudo en su otra tierra, Estocolmo, construir una vida con sentido y sólida, así como tampoco pudo volver a repatriarse ya en el período democrático argentino. La figura del padre de Julieta, Nicolás, es la de un ser perseguido por fantasmas, atormentado, sin contención, débil, alguien que parece transitar permanentemente la experiencia de la nada.

...a veces me siento abandonado del mundo en este país, lejos de las personas que me cuidaban. Estoy lejos de todo lo que me interesa, Julia, y entonces me silencio. Pero seguro me entendés, en este silencio... Nicolás.

P.D. Estoy muy cansado, Julia, cansado de vivir. Son ocho años que vivo acá y ¿qué hice?, nada (ANDRUETTO, 2010: 210-211)

A tal punto vive la experiencia de la nada, que cae en la depresión crónicamente y es víctima de severos ataques de pánico, estados habituales, crisis que cada tanto acechan llevándolo a un estado de escepticismo que no le permite aferrarse a nada. Conocemos, por la voz del propio personaje, que la mediocridad del mundo lo asfixia, lo cansa, y por ello ya no puede creer en nadie más que en sí mismo.

Débil y frágil, no tiene la entereza para hacerse cargo ni material ni emocionalmente de la hija que dejó en Argentina. Tanto es así que prácticamente no mantuvo contacto con ella, más allá de ciertos decires indirectos que le llegan a la protagonista a través de las cartas que su madre recibió, en

las que Nicolás refiere cómo la imagina (algunos llamados, uno que otro correo, pero, fuera de eso, nada).

Otro personaje que ayuda a dar cuenta de lo dicho es José Guerrero, un hombre que durante la década del 70 trabajaba como enfermero en un hospital y por ello se lo convocó para acompañar el parto clandestino de Julia (madre de la protagonista, Julieta) en el sótano de la casa de su hermano Oreste Guerrero. En el presente de la narración lo caracteriza un discurso incoherente, casi diríamos anacrónico. Guerrero se autodenomina adalid de una revolución espiritual de la Argentina, que él dio en llamar “Revolución conceptual”. Según éste, es a través de esta lucha que el país encontrará una salida espiritual al caos al que está sometido: “brutales agresiones, corruptelas y violaciones...” (ANDRUETTO, 2010: 57) y para ello trabaja en la conquista de adeptos que se sumen a su “*Programa integral para la superación espiritual del pueblo argentino*”. El movimiento espiritual revolucionario que, a su juicio, tendrá lugar en el año 2020 y que tiene sede en Bahía Blanca -Capital Universal del Misticismo Solidario, según informa- tiene escala planetaria y es por eso que Guerrero le solicita a Julieta, apenas la conoce, que traslade la Revolución conceptual a Alemania para que ambos países trabajen conjuntamente.

La reacción que despierta este personaje, lleno de folletos y documentos que explican e intentan popularizar esta revolución “diagramada a partir de la Teoría de los Métodos Modulados” (ANDRUETTO, 2010: 52) es, en los contextos descriptos, la incompreensión absoluta, marcándose la lejanía de Guerrero en relación con un discurso posible.

A su vez, en la obra posee una fuerte presencia un asilo de enfermos mentales ubicado en Aldao, pueblo donde transcurre gran parte de la historia narrada en el discurso epistolar aludido. Allí es donde nació Julia y se crió Julieta. Si bien la presencia del Asilo de Alienados -así se denomina- no es una secuela de la Dictadura porque es preexistente, no es menor su aparición como una constante en la novela, sirviendo de eje para la organización de la vida de todo el pueblo: una comunidad cuya cotidianeidad gira en torno a la locura. La locura como *lei motiv* otorga la posibilidad de establecer una mirada alternativa acerca de ésta como concepto y de la sociedad. ¿Quiénes son los locos?, ¿quiénes los enfermos? Viene a cuento una frase que recuerda haber oído la protagonista, aunque no sabe de dónde, y que la repite haciéndola propia, “*Sólo enfermando al vecino es como uno se convence de su propia salud*” (ANDRUETTO, 2010: 173)³⁸.

Lo interesante de esto es que, aunque parezca un aspecto aislado, guarda una coherencia perfecta con los planteos de la novela en relación con las identidades, particularmente marginales (más adelante desarrollaremos esto). Aspectos que, a su vez, entroncan con el aparato teórico que sirve de

³⁸ Sabemos que la frase es de Fedor Dostoievsky.

guía a nuestro análisis. Está presente la idea de ser *en* y *por* los otros, de un sujeto que se constituye en relación con otros, que necesita de los otros para ser. Nos hacemos eco de una idea que leemos en Arfuch de acuerdo con la cual la identificación es siempre en virtud de la mirada en -y de- los otros, noción que enfatiza una concepción del sujeto (y coextensivamente de la identidad) que tiene como eje la conversación, es decir, sujetos que se tejen dialógicamente -Bajtín en esta frase-, la otredad que vive en cada resquicio de la identidad (ARFUCH, 2010: 63).

Por otra parte, retomando el análisis, encontrábamos en la figura de los desaparecidos otro de los saldos de la Dictadura presentes en la obra. No sólo en el sentido más específico del término que alude, como sabemos, a los vacíos generados por la persecución y desaparición forzosa y clandestina de personas, sino también -y ya desde un concepto ampliado que la obra aborda- a quienes sufrieron la experiencia del exilio y a quienes fueron golpeados social y económicamente por las políticas instauradas por el Golpe.

La Argentina del presente de la narración está conformada por sujetos que atravesaron el exilio sobre todo interno, categoría que la novela incorpora. Entre ellos, seres que tuvieron que desaparecer para que no los desaparecieran, tal como señala Tito, un amigo de Julia, en una de sus cartas. Así fue como hizo Julia, quien debió huir en el '76 de Aldao a Trelew y refugiarse de la Dictadura en un sótano por años, perdiendo la posibilidad de estar en el mundo y, también, imposibilitada de vivir con su hija recién nacida que, necesariamente, quedó a cargo de los abuelos maternos y criada por ellos en Aldao.

Seres, entonces, que por más que vivan en democracia conviven con la memoria de pérdidas irreparables e impuestas. El espectro es en realidad muy amplio: familiares de desaparecidos o exiliados, personas asediadas por el miedo y el horror, sin la posibilidad de restaurar o siquiera *estar* en un tejido social ya descompuesto.

Por otra parte, exiliados internos son todos aquellos que de alguna manera fueron y son negados por el modelo de país instaurado por el Golpe; políticas de corte liberal y luego neoliberal que implican la desigualdad social y la existencia de marginados de la Historia. Nos permitimos citar en extenso la carta que Tito le dirige a Julia y que alberga la idea de exilio interior para comprender las secuelas del Golpe de Estado del '76; pasado necesario de recuperar para pensar en cualquier configuración actual de identidades y nación. Las preguntas o reclamos que expresa el personaje son, en realidad, los que expresa, críticamente, *Lengua madre*:

...no se reconoce la realidad del exilio interior, la realidad no sólo de los que nos quedamos, vos entre otros y también yo, sino la de todos los argentinos que, de una u otra manera, sufrimos las consecuencias de esa tormenta [...] ¿Quién les paga a los que perdieron trabajo, familia, casa, etc. y etc.... a los que se volvieron locos, a los que se suicidaron, los que perdieron la mujer y los hijos, a los que ni saben cómo tienen que presentar un reclamo?... ¿y a nosotros?, ¿quién nos paga, Julia, por los años de miedo escondidos acá adentro, sin salir a la noche y a veces encerrados también durante el día, desaparecidos para que no nos desaparecieran?... ¿quién les paga o nos paga por

nuestros amores muertos o idos, a tantos que perdimos amigos o parejas? [...] Nosotros vimos cómo nuestro mundo se iba cayendo en pedazos [...] Nos desaparecimos de todas partes -¿nunca has pensado en eso?- y desde entonces hasta ahora la vida ha sido una sucesión de salidas a la luz y de nuevos ocultamientos, tratando de vernos y de que nos vean... (ANDRUETTO, 2010: 203-204)

Pero además el exilio, en realidad, es configurativo de la trama presente de la narración en otro aspecto importante: el inmigratorio. Dejando de lado aquellos desplazamientos forzados que específicamente le atañen al Golpe, junto con sus crílicas consecuencias (exilios interiores), hay otras expulsiones que se remontan tiempo atrás y forman parte, asimismo, de la memoria viva del país. Argentina es un país construido sobre nostalgias, sostiene la obra, porque está constituido por sujetos que provienen de otras tierras y, no es menor en la novela, de otras lenguas. No se trata de cualquier movimiento migratorio, sino de la llegada de personas humildes que casi obligatoriamente dejaron su lugar natal, huyendo de miserias y masacres sociales, movidos por la necesidad de pan y futuro. Esta novela de referentes precisos trae a nuestra memoria, como lectores, los distintos aluviones inmigratorios que se sucedieron desde diversas regiones de Europa desde fines de siglo XIX y primera mitad del XX. Lo hace en el personaje de Stefano (padre de Julia) quien con 14 años deja a su familia y a Casevecchie, su pueblo natal ubicado al norte de Italia, y se trasplanta -metáfora de la obra- al otro lado del mar, Argentina. Lo hace porque no tiene opciones y carga el dolor de perder a su familia por el resto de su vida (pierde, además, a su padre en la guerra). Es ese dolor el que heredan o con el que crecen las generaciones siguientes, hijos y nieta, junto con la lengua italiana que se cuele a cada momento en las cartas, así como la presencia de recuerdos, momentos y objetos que remiten a Italia (el mandolín y ciertos versos de canciones, por ejemplo).

El país que presenta la obra es, sin duda, complejo; entramado de dolores e identidades expatriadas, antes y después del Golpe. Pero es sin dudas el Golpe quien toma protagonismo en la trama. Como dijimos, es lo que permite comprender el presente de la narración como un proceso que se remonta a aquellos años. Por ello, la narración vuelve incesantemente a aquel momento de la Historia; de manera directa o mediante las cartas y otros documentos, recupera la Dictadura militar tal como es vivida -o más bien sufrida- por la gente sencilla. Por los militantes, pero también por la familia de los militantes, gente de clase media, de austera vida pueblerina en este caso. La contextualización del país deja entrever referentes históricos pero, a su vez, incluye la mirada subjetiva de los personajes de la trama, ineludible cuando se trata del discurso epistolar.

Las historias que se tejen en el pasado están, todas, marcadas por esta coyuntura que, si tuviéramos que caracterizar en función de una lectura de la obra, podríamos comenzar por la marca

evidente de identidades forzosamente negadas, identidades que no pueden hacer una vida habitual³⁹ y pública, o bien deben renegar de sus convicciones e ideas más profundas, desandando todo lo que las constituye para ingresar a una vida pública no en el sentido pleno del término; es decir, una vida que no contempla la lucha por sentidos distintos, contrahegemónicos, anulando la capacidad de hacer política de numerosos sujetos que en el momento se definían como eminentemente políticos.

En oposición a lo que sucede luego del Golpe y que ya abordamos, en la década del 70 eran muchos quienes pensaban que era posible un cambio histórico a favor de los sectores populares y marginales, a favor de una sociedad democrática y justa. El pensamiento utópico tenía lugar, abriendo paso a las grandes ideas que luego, en la Posdictadura, parecen perder su espesor en el día a día. Ideologías más o menos radicalizadas, populares, de izquierda y sobre todo colectivas y organizadas definían a estas identidades contrahegemónicas, opuestas a un poder político que buscaba disiparlas, reducir las, atomizarlas, anularlas. Identidades en conflicto y configuradas desde una conciencia absoluta de la lucha, bien que desigual, porque el exilio -condición de la época- nunca fue una elección, sino una pena forzada.

Numerosos personajes dan cuenta de la ecuación Ideas -con mayúscula- igual a muerte a la que aquí hacemos mención o a la existencia de un discurso más vinculado con la Modernidad y los Grandes Relatos que con la Posmodernidad y la muerte del Sujeto. Tanto Nicolás como Guerrero sirven de ejemplo, así como los compañeros de militancia de Julia que aparecen en las cartas. Es, también, el caso ya mencionado de Julia, sujeto de un exilio interno en el sótano de Trelew. La imposibilidad de elección marca su vida hecha, por entonces, de prohibiciones, que más que vida se parece una muerte. En algún papel deja constancia de ello:

(Trelew/ 1976)

No puedo salir a ver el sol/ No puedo ir a la casa de nadie/ No puedo caminar por la calle/ No puedo hacer las compras/ No puedo sentarme en un bar/ No puedo hablar con extraños/ No puedo hablar **con nadie**/ No puedo manejar un auto/ No puedo comprar un libro/ No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos/ no puedo ocuparme de nadie/ No puedo quedarme atorada en el tráfico/ No puedo contar lo que me pasa/ No puedo hacer una excursión/ No puedo decir que estoy viva/ No puedo quedarme mucho tiempo dormida/ No puedo saber lo que piensa la gente, lo que hace, lo que siente/ No puedo, no puedo, no puedo... (ANDRUETTO, 2010: 189. El destacado no nos pertenece)

La presencia del aparato estatal al servicio de la muerte y/o la desaparición planificada y masiva de quienes encarnan ideales revolucionarios o de justicia social hace aparecer como sello de la etapa la realidad de identidades que se construyen en la urgencia, determinadas por un contexto social que parece ajeno, que no les permite enraizar y que obliga a desarrollar un estado de alerta constante

39 Nos referimos a *habitual* en un sentido que, como veremos, no disocia la cotidianeidad (salir de paseo, juntarse en familia, salir a la calle, etc.) de la militancia.

y movimientos estratégicos de supervivencia; vidas que habitan el límite permanentemente. Pensamos aquí en Julia, en Nicolás, en los amigos de Julia y también en su familia, que en las cartas cruzadas con ella señalan los recaudos que toman para que no se descubra el escondite de Trelew: desde limitar el decir y la información con terceros conocidos y desconocidos, hasta no registrar oficialmente a la hija de Julia que crían, quien sólo es documentada cuatro años después de su nacimiento, una vez restablecido el período democrático. Prima la incertidumbre general que desestabiliza. Identidades que, aunque cargadas de grandes ideales y proyecciones futuras, están sujetas a lo incierto de un presente que no se devela, que está momentáneamente fuera de alcance y a un futuro también dudoso.

Se leen en las cartas expresiones recurrentes de esperanzas de que pase la tormenta. Frases que encierran en lo profundo esos anhelos de paz social: *“Esperemos con fuerza el año nuevo. Diciembre de 1976”* (ANDRUETTO, 2010: 43). La narración advierte sobre el uso del subjuntivo, por excelencia el tiempo verbal del deseo, del ruego. Por eso tal vez se vislumbra en esas líneas algo de desesperación. Ejemplos abundan, el “esperemos que la situación mejore” o el “después, cuando todo esto termine” son dichos corrientes en las cartas que la madre de Julia le correspondía en aquellos años a su hija.

Esos anhelos de mejoría estaban bien fundados en otra de las características nodales del momento: el miedo; un estado de dolor, de aprehensión y sobre todo de horror que se volvía inenarrable, inimaginable, que paralizaba. Los siguientes son fragmentos de cartas enviadas a Julia por sus padres, que certifican lo que hasta aquí decimos.

Desde ahora para *más seguridad* escribiremos a esa *nueva dirección* que nos das, espero que así recibas las cartas. Cuando *este hombre* nos dijo que estás bien, se apagaron un poco *nuestros miedos*. Lo que pasa es que aquí han sucedido cosas tremendas, cada día uno se entera de *algo que no podía siquiera imaginar*, y *entonces no sabemos qué pensar, ni cómo estarán allá las cosas*, si igual o peor todavía que acá. [...]

Stefano

(ANDRUETTO, 2010: 111. Los destacados nos pertenecen, a ellos volveremos párrafos adelante)

Julia, te pido un poco de cordura, **por favor no te vuelvas**, haceme caso, no podemos tenerte acá, es peligroso, seguro que alguno se enteraría. Después hablamos, pero **TENÉS QUE QUEDARTE AHÍ EN TRELEW**, más al sur si querés, pero aquí **JAMÁS, JAMÁS**, anoche me enteré de cosas que te harían correr peligros que ni te imaginas. Te lo dice quien más te quiere en el mundo.

Tu madre

(ANDRUETTO, 2010: 112-113. El destacado no nos pertenece.)

Finalmente y como consecuencia, el discurso epistolar de esos años da cuenta de la fragmentación social que ejercía y proyectaba la Dictadura. Se narran en las cartas vidas extremas de sujetos como Julia aislados por las circunstancias, enterrados, desaparecidos -en los sentidos metafóricos de los términos- en un sótano, viviendo en condiciones infrahumanas; como Nicolás, exiliados en el extranjero. Pero, también, se deja leer en ellas el aislamiento que comenzaba a ser

norma común. Quienes, como los padres de Julia, no participaban activamente en política, menos lo harían ahora que el contexto imponía el miedo, la preocupación y la desconfianza de todo y de todos, transformándose *el otro* en una amenaza. La dificultad de confiar en los otros es otra constante que anula (política, cambios, identidades, etc.). Es que, además, el horror es clandestino y es ejercido desde un Estado que ha traspasado todos los límites y opera desde reductos impensables, así como inimaginables son sus crímenes cometidos. Se comprende, entonces, que el peligro se vuelva omnipresente y que pueda encontrarse a la vuelta de la esquina. Esto agrega un dato: la falta de información y mediatización del horror. Por vías oficiales o por medios masivos de comunicación es impensable dar con los hechos cruentos, careciendo de canales de justicia. Lo verdaderamente relevante, el estado atroz del país y su curso precipitado, es ocultado con todas las fuerzas por el poder político.

Todos estos aspectos -el desmembramiento del tejido social, la falta de información sobre el horror y el estado general del país, la desconfianza en el otro, la vida al límite de la muerte y el miedo- están presentes a modo de ejemplo en el pequeño fragmento citado de Stefano (que en tan solo cinco líneas condensa una época), en donde ni el nombre del camionero que transportaba las cartas al Sur, siempre el mismo, se podía saber, ya sea para protección de ambas partes de la relación, ya sea por el miedo de ser delatado por un otro. Identidades negadas, al fin.

De este modo -y considerando esta amplia y compleja contextualización que la obra cuidadosamente elabora desde una mirada crítica en la que la Dictadura tiene un lugar central y devastador- es que convenimos, con la novela, en que lo privativo del ser argentino parece ser la vida hecha trizas. ¿Cómo afirmarse, después de todo? ¿Cómo ser hijo de este país, hijo del Golpe? ¿Cómo pertenecer a esta Nación? ¿Dónde recoger y hacer encajar todas las piezas, para así encajarse?

Allí, está Julieta.

Entre la pequeña y la gran tragedia

Hija del Golpe y crecida en las políticas liberales y neoliberales, Julieta -como el común de los de su generación- evidencia los marcos ideológicos descriptos y, destacamos no casualmente, no se considera una identidad política. Por el contrario, no adscribe a grandes ideales, ni mueve su vida alguna causa social; ella es para sí y bastante -entiende- tiene con eso:

A diferencia de su madre y de su padre, ella no emprendió ninguna batalla, como no sea la de seguir adelante por sí sola, sin la ayuda de nadie. De modo que no pretende recibir elogios por una lucha que no es la suya, por un compromiso que jamás tuvo ni por un presente que, a decir verdad, oculta un pasado repleto de carencias. No se puede decir que tiene cierto compromiso social. Ni mucho ni poco. No lo tiene. Si el mundo está o no en sus cabales, si la gente vive bien o mal, a ella qué le importa. Bastante tiene con lo suyo. (ANDRUETTO, 2010: 47)

Destacamos el aspecto político porque marca un contraste generacional que es vivido como una tragedia personal. Hija de militantes en los 70, Julieta no llega a comprender los sentidos ideológicos que movieron la vida de sus padres; la entrega absoluta a causas sociales que cuestan la vida o, en este caso, que fracturan familias. Ella, que a raíz de la persecución política ha debido criarse lejos de sus padres, con una ausencia afectiva irreparable e insustituible, vive como una contradicción el amor derrochado por sus padres hacia los marginales de la Historia, mientras que no pueden luego direccionar ese amor hacia su hija y ser una presencia constante y una marca de su crecimiento. Recordemos que Nicolás no vuelve a la Argentina en democracia, luego de su exilio forzoso, ni Julia vuelve a Aldao o lleva a su hija con ella a vivir a Trelew. Cualquier revolución a sus ojos es inconclusa o intrascendente, si no está en primer lugar la vida de los hijos cuando se los tiene.

De este modo, Julieta evalúa la militancia de sus padres como algo que se opone a la vida en sus aspectos prioritarios y cotidianos, operando con otro patrón de juicio y visión de mundo, distintos a los que configuraban las identidades de los 70. Julieta, cree, ha vivido las contradicciones de una generación que aspiraba a muchos cambios en el futuro, al mismo tiempo que marcaba negativamente la memoria de su descendencia desde la ausencia. Julieta entiende su historia personal como la de alguien que vino al mundo a situarse en la tensión entre una Tragedia general -la de la época con sus luchas sociales- y una Tragedia personal -la del vacío de familias fracturadas por la fuerza de los Ideales:

Cree -no puede pensar de otro modo- que para su padre y madre los ideales, lo que ellos llamaban tan resueltamente los ideales, lo que ellos llamaban tan resueltamente "la revolución", han sido asuntos más importantes que tener una hija [...]

Ésa es la tragedia, su pequeña tragedia personal.

Ella en cambio no tiene ideales o, en el caso de tenerlos, ha de tratarse de ideales sin fuerza, porque no pudo nunca sentir su vitalidad, ese impulso que permite sortear los riesgos y padecimientos que sus padres corrieron. Tampoco tiene hijos, ni cree que vaya a tenerlos. No le interesan los hijos; pero si los tuviera, está segura de que serían más importantes que cualquier revolución, que cualquier ideal. (ANDRUETTO, 2010: 64. Las cursivas no nos pertenecen.)

Así, Julieta vislumbra las contradicciones de un país hecho trizas y consigue palpar las heterogeneidades que lo constituyen, sus heterotopías (CHATTERJEE, 2008)⁴⁰, pero a tales complejidades elige verlas desde fuera, como se ven las cosas pasar detrás de una ventana. La complejidad es una condición de la existencia, del mundo en el que le tocó nacer pero, a diferencia de sus padres, ella no se siente invocada a asumirla como propia, a ser parte activa o motor de cambio, ni mucho menos a identificarse con alguna parte de ese todo complejo. En todo caso, bastante tiene con la conducción de su vida personal. Julieta es, como el tiempo presente de la narración, una, individual y, además, descreída.

40 Recordemos que ella es criada con sus abuelos en la memoria triste de la inmigración.

El pasado, tan presente en esta obra en el discurso epistolar y fundador de las características del presente, en Julieta se vuelve algo negativo y doloroso. Por lo tanto, ella como representante de una época trabaja el olvido, en el sentido de hacerse a partir de la negación. Identidades negadas (hijas de identidades también canceladas) que son, a su vez, identidades que niegan. Estableciendo una comparación con *Do fundo do poço se vê a lua*, allí también la memoria era un proceso que mancillaba, a tal punto que la amnesia se presentaba como la posibilidad, aunque aparente, de emprender el camino de reinención y reconstitución de sí. En un punto de su historia personal y ya de grande, de tanto vivir queriendo y necesitando el afecto en presencia de su madre y su padre, Julieta opta por emprender el olvido. Tarea que no es ni sencilla ni tajante, sino que se manifiesta como un proceso con idas y vueltas, vaivenes que marcan una subjetividad constituida en la tensión permanente y no resuelta entre la presencia y la ausencia. En realidad, más que un plan deliberado, el olvido es una defensa frente al dolor y a su tragedia personal aludida.

Para ejemplificar, podemos pensar en determinadas reacciones frente a grandes momentos de la vida, como la muerte. Cuando Julieta se entera⁴¹ de que su madre (enferma hace tiempo) muere, su pensamiento automáticamente se proyecta, en un salto generacional, hacia el recuerdo afectuoso y vivo de su abuela cocinando. Segundos antes pensaba en el abismo que la madre había interpuesto entre ellas y cómo ella estaba fría, imposibilitada frente a la madre. De hecho, en numerosas oportunidades antes de morir y en estado delicado, su madre le pide a Julieta que vuelva a Argentina para atravesar juntas los últimos momentos de una vida. Sin embargo, ella coloca excusas nimias y superficiales para no volver.

No pudo seguir el tratamiento de su madre, ni su agonía... No pudo entrar a su habitación del sanatorio, ni verla agonizar, ni mirarla a los ojos. No pudo tomarla de la mano que estaba laxa sobre la cama y besársela, como hizo su tía Lina. [...]

Por razones que ahora le cuesta medir, por razones que ni siquiera puede comprender, no pudo. (ANDRUETTO, 2010: 104)

Distinto fue con su abuela, a quien sí acompañó en el tramo final, haciéndose los tiempos necesarios para tomar un avión en el medio de su rutina. Solo después de que muere la madre vuelve a suelo argentino.

Julieta, podríamos decir, es la representante de una generación que tiene dificultades para afrontar el pasado desde el presente. Por eso elude el *cara a cara* con personas que representan ese pasado como memoria viva. En la lejanía, en la muerte, quizás haya alguna aproximación, aunque dolorosa, precaria e insuficiente, como marcábamos. Pensemos en Nicolás, su padre. Ella permanentemente vuelve sobre esa figura, haciéndose preguntas de él que nunca responde, evitando

41 Estando en Munich, donde reside haciendo un doctorado.

el modo más simple de saldarlas: ir a verlo, llamarlo. Su padre no ha muerto y ella sabe su paradero. Sin embargo, traza inconscientemente caminos indirectos hacia él, como un perro que husmea las huellas de alguien que está siempre un paso más allá. Esta figura no nos pertenece, sino que es la propia obra la que labra esta metáfora triste de la relación padre-hija.

Siempre atrás; tal parece ser la posición de Julieta. Alguien que no llega a comprender su ascendencia, sus orígenes. Hay una escena que nos resulta representativa. En uno de sus viajes de visita a la Argentina, ya radicada en Munich, ella tiene un repentino deseo: conocer Villegas, el pueblo en el que nació su padre. En la Oficina de Informes de la terminal de Córdoba, de entre dos colectivos que puede tomar, *Tierramar* o *La Estrella del Sur*, le recomiendan *Tierramar*, más cara pero eficaz. Sigue el consejo y el colectivo que aborda finalmente, por una avería, queda varado en la ruta en el medio de la llanura. En la soledad de la noche pampeana, Julieta ve pasar *La Estrella del Sur* por la ruta vacía. La vuelta al origen siempre es trabada, demorada, lejana, y algo hay en las elecciones personales que hacen que el objeto deseado se escurra de los dedos, se esfume en el horizonte como el colectivo y, así, es siempre difícil llegar. Julieta, en eso, se parece al padre. Secuelas del Golpe: seres que se escinden del pasado, que no consiguen que la memoria del dolor dé sus frutos.

Pero más aún, Julieta es una identidad que, por agredida -así lo siente-, se vuelve agresiva. Ante la falta de respuestas en torno a la ausencia de sus padres surge el rencor y la bronca, sentimientos que la definen y que quizás explican la dureza de su corazón en relación con su presente familiar (la narración enfatiza muchas veces en la bronca y en la frialdad de sentir, como protegida por una coraza).

La protagonista, desde el dolor -y de manera tal vez más inconsciente que consciente- organiza su vida a partir del reproche, de la queja; una vida que, como se plantea en la obra, está configurada desde el *contra quién*, desde la necesidad de encontrar los culpables de una situación que la excede: "Desde hace dos años, cuando su madre le confesó por teléfono que los estudios habían ido mal, viene pensando contra quién va a organizar su vida cuando ella no esté." (ANDRUETTO, 2010: 73).

Marcábamos la condición de vaivén que caracteriza al personaje principal en el acto de ejercer el olvido del pasado o de las figuras del pasado: cuando muere la abuela Emma, esa abuela-madre al mismo tiempo, Julieta piensa que quizás desde esa ausencia es posible recuperar a su madre; que a lo mejor la angustia iba a recomponer un lazo roto, un amor perdido entre madre e hija. Sin embargo, los intentos fracasan y son más fuertes -nuevamente, repara la narración- los deseos de alejarse. Nada distinto ocurre con el padre. La misma tensión: "hubiera podido viajar a Estocolmo para conocerlo, pero no quiso, no quiere ir hacia nadie, le hubiera gustado más bien que él hubiera ido alguna vez hacia ella." (ANDRUETTO, 2010: 75).

Es la propia narración la que nos advierte acerca de las fuerzas encontradas que tomaron cuenta de Julieta: el deseo y la descalificación; propio de quien se siente abandonada, olvidada, traicionada. Allí entonces, la emergencia de subjetividades que, casi como único recurso, agreden:

Hubo un tiempo en que ella era una chica buena [...] Una niña que hacía lo que le pidieran.
[...] Una chica que no quería defraudar a nadie. [...] Hasta que un día se sintió traicionada. [...] Olvidada. [...] Abandonada. [...]
Y entonces traicionó, olvidó, abandonó.
Lleva eso en el hueco de las manos. (ANDRUETTO, 2010: 167)

En el período democrático Julia intenta en reiteradas ocasiones acercarse a Julieta, quien elige en su juventud tomar distancia de su madre (así como rechaza a su padre). Pese a la existencia de llamados telefónicos y contactos que no marcan una ruptura tajante, la acentuada indiferencia de Julieta hacia Julia es muy hiriente. Volvemos aquí al episodio previo a la muerte de Julia: ella insistentemente le solicita que la visite, para revisar la historia del vínculo y la historia familiar juntas; sin embargo -y pese a que el deseo de afecto es central en la vida de Julieta-, prevalece la negación y Julia muere sin poder cruzar -en presencia- esas palabras de afecto y reconstitución⁴². Ambas, entonces, víctimas de aquel exilio interno que marcábamos al inicio.

Pero hay algo de esta obra que es importante a nuestra línea de investigación, que es el vínculo que se tiende entre territorio y fractura familiar, ruptura genealógica. Como ocurre con Wilson/Cleo en *Do fundo do poço se vê a lua*, la vida de Julieta a raíz de las carencias afectivas de la infancia es un errar permanente, un transitar de sitio en sitio buscando algo que no se encuentra. Parece hasta marca genética: el abuelo, sus padres, ella. Por motivos diversos, la ausencia, la tristeza y el exilio son herencia: “Ella no puede decir, la tristeza, el exilio, la muerte, no tienen nada que ver conmigo.” (ANDRUETTO, 2010: 63)

El exilio, que supone un desprenderse de la tierra, no es una simple metáfora. El exilio interior de Julieta se traduce en mudanzas efectivas. Recordemos, nace en Trelew de donde la trasladan a Aldao. De allí pasa a Córdoba Capital a estudiar Letras en la Universidad Nacional. Finalmente, viaja a Munich, con una beca doctoral. En realidad, no es que estos movimientos no caractericen la situación de muchos que parten de sus pueblos para profesionalizarse, necesariamente, en donde radican las instituciones superiores. Ocurre que en Julieta este desplazamiento se tiñe de la insatisfacción permanente. Por ello, cada vez se enfatiza más su necesidad de estar lejos, no sólo de la llanura -en sentido literal y metafórico- de Aldao, de la chatura que lo caracteriza, sino de la pérdida familiar de los

42 Ya veremos cómo esas palabras de afecto sí terminan cruzándose.

padres, del haber crecido sin su presencia, de la pregunta que busca culpables, de la tragedia personal que inquieta y que no permite el afincarse a un territorio y encontrar las raíces⁴³.

En Julieta, la errancia tiene que ver con movimientos de búsqueda, no necesariamente premeditados en este ser que trabaja el olvido y está en lucha con su pasado. Es por la narración que llegamos a conocer que desde que partió para Córdoba Julieta “ha saltado de un sitio a otro buscando aquel lugar de infancia y aquel tiempo perdido” (ANDRUETTO, 2010: 59). Ella, en efecto, no parece ser dueña de sus decisiones, manifestando un estar a la deriva, persiguiendo no sólo respuestas, sino también preguntas que no termina siquiera de formular: “...no sabe qué preguntas busca responder viviendo en Alemania para estudiar la obra de una inglesa que vivió, más que en Inglaterra, en Persia y en Rhodesia.” (ANDRUETTO, 2010: 107)⁴⁴.

Es tenso el vaivén: siempre yéndose, queriéndose ir, evadir, habitar el olvido cuando en realidad Julieta no deja de gravitar sobre un regreso que no se concreta. Tal como ocurre con Cleo, el pasado asecha y espera, casi demanda, el tiempo de su consideración. ¿Por qué sino es que la protagonista elige como tema de investigación doctoral la escritura de mujeres? ¿Por qué, además, siendo que ella es una identidad que se reconoce a-política (si es que eso fuera posible, lo veremos más adelante), conforma su corpus la escritura de Lessing, autora comprometida socialmente desde el ejercicio de la palabra? ¿Qué criterios opera esa selección, sino el de esta madre ausente que aún impregna su sentir y su hacer?

Que el lugar de destino sea Munich es un dato más a favor de la evasión como modo de afrontar el dolor. No hay otra causa en Europa más allá de la huida.

Quando tenía veintiún años, inició un viaje del que no ha regresado. Una huida. Poco importa que el destino haya sido Munich, sus montañas de cuento y sus bosquecitos artificiales con ardillas, hurones y corzuelas. Desde la edad moderna, ésa es una ciudad rica, con iglesias, mansiones señoriales y un paisaje de postal, tan cuidado que deja ver en su belleza la perfecta mentira. (ANDRUETTO, 2010: 56)

La mentira de Europa, que es la mentira también de Julieta: la impostura de una tierra que se corresponde con su coraza, con un ser que no consigue armonizar su interior con elecciones presentes de vida, que no transita por fuera de la experiencia del trauma o de heridas no suturadas.

Huida, además, forzosa:

Del viaje de turismo o de estudio al exilio sólo hay un paso, y ella ha dado ese paso. Su historia tiene cierta afinidad con personas a quienes les sucedió esto no por decisión propia, sino por

43 Tal como sucede con la obra de Reiners Terron, la ficción -el estudio de las letras- emerge como refugio, como manera de encontrar un *territorio otro* que establezca, que se pueda dominar y permita identificaciones.

44 Aclaramos en este punto que en su estadía en Alemania con una beca doctoral, Julieta se aboca al estudio de Lessing, una escritora de nacionalidad inglesa, en el marco del estudio de la escritura de mujeres.

imposición ajena, como fue el caso de su abuelo, que llegó desde Italia. O de su padre [...]. (ANDRUETTO, 2010: 67)

Ni Argentina ni Alemania, Julieta no posee territorio, porque la ausencia determina su ser vagabundo. El vínculo entre tierra y sentirse parte de una línea genealógica es muy fuerte en esta novela. Y si bien la identificación de Julieta es potente en relación con los abuelos que la criaron hay un eslabón en la cadena que falta, que está roto, y por la rotura de esa parte -que además es el eslabón que directamente le antecede- se imposibilita el anclaje. Para Julieta la Patria tiene que ver con los padres. Quien experimenta la ausencia de ellos habita un despojo que lleva directo al exilio, a la experiencia impuesta del desarraigo, a la extranjería.

Por otra parte, en el planteo de la narración la lengua también es determinante para la conformación de la Patria, de una identidad vinculada a un territorio. Ya vimos cómo en Stefano, el abuelo, la pervivencia del italiano era la continuidad, el mantener viva la memoria de la tierra natal que, si bien lo expulsó, comprende su historia familiar, los recuerdos afectivos de la infancia.

Por todo ello, nunca Julieta terminó de sentir que Munich sea su casa como fue extranjera en todos lados. Nuestra protagonista es un sujeto desajustado y aparentemente sin consuelo, marcada por una tragedia que apenas comprende y una búsqueda que rechaza; sin saber exactamente quién se es en estos escenarios signados por tales conflictos.

No en vano el epígrafe de Diana Bellessi que inaugura la obra: “Adónde voy volviendo yo que siempre quiero irme a otra parte”. ¿Será la referencia una alusión a la experiencia de una tierra que no llega a ser suelo, tierra suelta; o la marca del exilio tal como la narración lo aventura, la conciencia de saber que no hay lugar a dónde regresar (ANDRUETTO, 2010: 45)? ¿Ha perdido una Nación -o se ha perdido en ella- la generación hija del Golpe?

Madre Tierra. Claves para la reconstrucción subjetiva, familiar, colectiva

Es necesario, a esta altura, repasar y reconstruir someramente la historia. Julieta nació en la clandestinidad, en las profundidades de un sótano en Trelew, durante los años más oscuros de la última Dictadura militar argentina y fue criada -por las mismas circunstancias- a cargo de sus abuelos en Aldao, un pueblo de la llanura argentina. Necesaria en un primer momento para la supervivencia de Julieta, la estadía en Aldao se mantuvo incluso luego del retorno de la democracia, al producirse una tensión irresuelta entre la madre y los abuelos. Si por un lado Julia, en numerosas ocasiones, intenta “recuperar” a Julieta, que vaya a vivir con ella a Trelew, haciéndose cargo de su maternidad, por el otro lado los abuelos nunca aceptan esta medida, alegando que si en un principio entendieron que la

tenencia era temporal, la prolongación de los años de horror hizo que Julieta se acostumbrara a Aldao a tal punto que, señalan, no es posible ya alejarla de lo que es su vida (amigos, rutina, sistema escolar, etc.) para recomenzar en otro lado. Asimismo, argumentan lo cruel que sería para ellos dejarla partir tan lejos, cómo desprenderse de Julieta cuando se han volcado por entero a ella desde su llegada; Julieta es el centro -afectivo- desde el cual organizan su vida.

Por estos motivos y por los mencionados en el apartado anterior -la errancia permanente, la necesidad de irse lejos, primero a Córdoba, luego a Munich-, Julieta mantuvo durante su vida una relación casi virtual con su madre. Llamadas telefónicas, cartas, algunas -pocas- visitas. Ausencia que, como vimos, produce traumas y la marcan a fuego, crecida con la necesidad de amor siempre latente. Recordemos, también, la inexistencia de lazos directos con su padre, con quien alguna vez habló por teléfono o intercambió correos electrónicos, pero a quien no conoce en persona.

Es sólo después de la muerte de Julia que Julieta descubre el sendero para reencontrarse con su madre y, entonces también, con ella misma. En realidad, la protagonista supera su tragedia personal a partir de que toma curso un proceso de conocimiento sobre los múltiples sentidos de las ausencias que la constituyen, y es eso lo que la lleva, gradualmente, a su recomposición. Este proceso implica una transición, una transformación en Julieta que posee múltiples aristas.

El acceso a ese conocimiento es posible por el puente que, estratégicamente, construye Julia aún en vida: durante años guardó celosamente en una caja cartas, fotos y documentos diversos recibidos, sobre todo, a partir de su fuga a Trelew; objetos en los que cobran protagonismo -y voz- su familia (también la propia Julieta niña), sus amigos y compañeros, y Nicolás.

A tal punto intuye o sabe Julia del valor de transformación y reconstitución que puede operar su archivo personal sobre la vida de Julieta que, en reiteradas ocasiones, le pide expresamente a su hija que la visite y lean las cartas juntas, repasando las claves de sus existencias. Mediante llamadas telefónicas, el pedido se vuelve urgente en el tiempo de su agonía, sin importar ya la lectura compartida de documentos ordenados -en algún momento Julia intenta darle un orden a su archivo, pero es una tarea que no llega a concretar-, sino que su hija acceda a la totalidad del material. Intuyendo su muerte cercana y percibiendo la distancia que Julieta insiste en sostener hacia ella, entonces, le hace prometer a aquella voz fría en el teléfono que no va a dejar documento sin revisar y Julieta accede. Como en *Do fundo do poço se vê a lua*, la inminencia de la muerte lleva a la madre a desencadenar un discurso de transmisión de saberes que se entiende vital, sólo que aquí opera *post-mortem* y en la forma de un discurso epistolar que contiene, en rigor de verdad, más que la voz maternal, otras y muchas voces que de alguna manera la constituyen.

Hay un motivo para que haga estas cosas, para que hurgue en los papeles y en la vida de su madre como lo está haciendo. Es que su madre le pidió que, llegado el caso, se ocupara de leer las

cartas y ordenar los libros, tal vez te interese alguno, los que no, dáselos a la Biblioteca Popular, le había dicho. Es la caja que está debajo de mi cama, no la tires sin leer las cartas. (ANDRUETTO, 2010: 13. El destacado no nos pertenece).

Así, la novela comienza con Julieta en Trelew, en la que fue la casa de su madre (muerta recientemente) hurgando aquel pasado que, luego veremos, devendrá en tesoro. De regreso a la Argentina, a la casa materna, no es con su madre con quien se encuentra, sino con un montón de papeles. Símbolo fuerte si los hay: su madre, un montón de papeles; su madre, hecha de palabras, "...vidas anodinas que existen ahora ante sus ojos porque alguna vez inclinaron la cabeza sobre una hoja en blanco y escribieron *Querida Julia*." (ANDRUETTO, 2010: 16). Por años lo sintió así -cuando su tiempo de infancia era percibido a través del lapso entre una carta y otra, por el olor a mamá pegado al papel de las cartas que recibía y que ponía debajo de la almohada- y es, paradójicamente, el recorrido por aquella madre de papel -que la obliga a desandar el camino de su propia vida- lo que terminará resignificando, positivamente, aquella sensación.

Se cumple aquí la idea de que el género epistolar forma parte de una parajoda: aunque lo narrado en el papel se presente como la expresión de la inmediatez y de lo privado -el contenido es el relato casi simultáneo de la vivencia subjetivada, los sentimientos, los pensamientos íntimos y cotidianos, lo aparentemente intrascendente, el detalle- lo cierto es que la carta presupone la publicidad, un otro copartícipe que al leer como si estuviese espiando por la cerradura la intimidad extrae de ello reflexiones del mundo y de sí. Lo epistolar es toda una forma de conocimiento y autoconocimiento (ARFUCH, 2010).

A partir de entonces la novela, narrada en tercera persona, se construye en un ir y venir de la narración a las cartas, a las fotos y a los otros documentos contenidos en la caja. Es importante ahondar en estos datos, ya que la estructura narrativa es fundamental para la línea de nuestro análisis. Nosotros, lectores, acompañamos la labor de la protagonista, ya que, como a ella, la historia pese a ser cronológica se nos presenta fragmentada (por la introducción del intertexto), en pequeños retazos que debemos unir y organizar para comprender. El ritmo de la narración acompaña la tarea de sumergirse en la caja, extraer y leer las cartas, que emprende Julieta.

Esto encierra diversos sentidos. En primera instancia, permite de manera más directa la inclusión de una pluralidad de voces. Aquí entendemos con Bajtín que la novela es "*la diversidad social organizada artísticamente en el lenguaje*" (1989: 81). Las voces de muchos personajes, que encarnan sectores sociales diferentes (ya lo hemos enunciado: militantes; familiares de estos que no necesariamente tienen la misma ideología; la generación posterior, ajena a la lucha), se entretajan en la novela. Y si la obra se construye con retazos, discursos que funcionan como portales para comprender macro y micro historias (la del país en general; la de los personajes, la de Julieta en particular) hay una interdiscursividad que le es inherente, que la determina.

El papel de Julieta en el medio de ese mar de puntos de vista es importante. Ya que ella además de ser la protagonista de una historia, es quien se hace cargo de la tarea de evaluar, ordenar e interpretar esos discursos, que son -teniendo presente la continuidad histórica aludida- los de su tiempo. Julieta, al tender puentes temporales y de sentidos entre uno y otro papel, es obligada a tomar partido y ello -inhabitual en ella- es, paulatinamente, uno de los descubrimientos radicales que cambia y cicatriza su vida, al ser parte (la toma de posición) de una novedosa concepción identitaria que moviliza el relato-caja maternal (conformado, además, de muchos relatos).

Es precisamente la inclusión de este discurso epistolar, el acceso que tiene Julieta a esas cartas, lo que permite la reconstrucción tanto de su subjetividad, como de una memoria colectiva, de un relato marginal que disputa una idea de nación disidente que la puede contener y una idea, también alternativa de la identidad. Aspectos a partir de los cuales Julieta, finalmente, abandona la errancia -en sentido material y simbólico- encontrando claves para la territorialización y afirmación subjetiva/colectiva, saldando la deuda con su pasado desde un presente que, ahora, lo afirma.

Por eso es que aquella tarea que en un primer momento Julieta lleva adelante casi como un favor a su madre más tarde se convierte en una pulsión personal, un deseo profundo: la lectura de las cartas. La inminencia y fuerte presencia del relato -que podríamos decir toma cuerpo, y el cuerpo de Julieta- hace que comience así, semejante a Cleo en *Do fundo do poço se vê a lua*, una búsqueda de sí entre medio de los papeles. Aquella caja con cartas, fotos y otros documentos también la contienen; entre medio de aquel universo hecho de palabras hay palabras que la nombran, que la modelan. Su trabajo, ahora, es encontrarse. La lectura de Julieta se corresponde con la teoría de Ricoeur: es ese envío, esa provocación (ARFUCH, 2010) a partir de la cual el mundo del lector se ensancha por el cruce con el mundo del texto, generando nuevos marcos de acción y significación posibles. Es la posibilidad de ser y actuar diferente, desde el ejercicio de habitar mundos extraños a los propios.

Sin embargo, el camino que hace que sea posible afirmar su identidad errante hasta el momento no es un pasaje feliz. El proceso duele. Conocer, saber de sí y de otros en movimientos recíprocos, duele. Porque los sentidos profundos a los que hacemos mención, posibles a partir del relato epistolar, comienzan -desde la promesa a la madre muerta- con la evidencia del absoluto desconocimiento de Julieta en relación con su madre. Lo que tiene entre sus manos es el registro de una vida para ella extraña que debiera ser íntima: la de su propia madre que por mucho tiempo juzgó y consideró ausente. La lectura de las cartas la acercan a su origen, la remontan hasta un pasado que no puede recordar, hasta su propio nacimiento, antes aún. Las cartas permiten que la madre renazca ante sus ojos, en la operación de lectura. Ella, que creció con el sabor amargo de la distancia y de la ausencia en la boca, aceptando su realidad pero sin conocer los motivos, comienza a tener pasado.

Leer aquí es ejecutar una partitura (la comparación entre cartas y escritura musical es frecuente en la obra); es, metafóricamente, el acceso al sonido que esconde o virtualmente posee la partitura. De allí que Julieta se encuentre frente a las cartas como frente a una clave nueva, y entonces se entiende el celo con el que saca las cartas de la caja, las reorganiza de manera cronológica y las coloca en una carpeta. Leer es perforar la realidad (quiénes y cómo constituyen su pasado, su presente), buscando los secretos que la configuran y que delinear los seres. Sobre todo hay un intento por saber quién fue verdaderamente su madre, qué causas la movieron; identificar sus razones profundas, íntimas y reponer esa voz ausente. La tarea de Julieta es detectivesca, en aquel sondeo por los *porqués* que traman su vida para quitar velos.

Y como toda música se compone de silencios, Julieta ejecuta la pieza dándole sentido a lo dicho, haciéndole lugar a cosas que recién ahora pasa a conocer y forman parte de su historia negada o de un pasado que no se pudo afrontar.

El dolor de encontrarse con su madre ya de grande, incluso cuando ella ya ha muerto, abre paso a la conmoción que de a poco gana lugar, corroyendo su coraza. Ahora, sobre todo, siente. Pero ese dolor también la invade porque la lectura de las cartas la implican sobremanera. No hay una verdad que se revela de la nada, sino una tarea esforzada de interpretación. Julieta indaga, cala muy hondo, emprende una dura labor de demoler y reconstruir: resignificar el pasado. Nuevamente, en la música la partitura nunca se ejecuta de la misma manera, porque el músico, el lector en este caso, coloca su impronta. La partitura es una ruta cuyo paisaje completa el ser y el hacer del intérprete. Sobre todo su sentir, las notas mojadas de su intimidad. De igual forma es Julieta quien construye los sentidos de las cartas y las hace hablar. No está la voz de su madre respondiendo sus preguntas no formuladas a término, sino que hay otras voces a partir de las cuales se intenta acceder a las causas profundas, que en un principio parecen no tener puerta de ingreso⁴⁵ (nuevamente, el silencio como materia prima de la música). Es Julieta quien traba sentidos y relaciones entre esa pluralidad de voces que la proyectan hacia una doble evidencia: la Historia es subjetiva y por tanto relativa y es, además, un misterio que se escapa pero que convoca a establecer relaciones y a hacerse cargo de ellas. Dos citas condensan lo dicho en torno a la tarea de interpretación y construcción de una historia:

Su madre es un gran agujero negro para ella. Sigue siéndolo incluso ahora que ha hurgado en sus cosas y ha entrado en su intimidad de esta manera.

[...] lo hizo cumpliendo su mandato. [...] Ella lo hizo y ¿qué encontró? Cartas de su abuela, de algunos amigos, de su padre, las suyas garabateadas con letra de niña, pero de su madre nada.

Vectores que van hacia su madre, pero de su madre, nada. [...] lo que quiso para sí, lo que pensaba de ella misma, de su hija y de la vida, se lo ha llevado consigo hacia la nada. [...] ella no sabe prácticamente nada de las razones íntimas que su madre tuvo para hacer cada cosa que hizo o que dejó de hacer, nada del porqué de sus decisiones más profundas. [...]

45 Es luego de un gran trabajo interpretativo que se encuentran, al fin, las respuestas.

Los datos, las circunstancias, la localización, el tiempo en que las cosas suceden le parecen factores de importancia, ya desde niña intentaba comprender las razones de las personas y tenía [...] clara percepción de la relatividad de todo, conciencia de la imposibilidad de saber en profundidad nada de nadie, temprano percibir el desconocimiento que nos asiste a todos ante las razones profundas de cada uno. (ANDRUETTO, 2010: 145-146)

Ella es una intérprete y busca en el temblor de la letra y en lo no escrito este relato que gira en torno de su vida y de los que determinaron para ella esta vida que tiene.

[...] sabe que aún cuando pudiera relevar todos los datos de una época, no es igual el tiempo relatado por la abuela que el tiempo consignado en los periódicos, que los hechos -incluso si se tratara de los mismos hechos- sin mutables por efecto del odio, de la indiferencia o del amor. (ANDRUETTO, 2010: 199-200)

La última cita enfatiza lo que Arfuch⁴⁶ (2010) señala sobre el relato como configurador de la experiencia, cuyo tiempo es el acceso al tiempo de la Historia, hermético de otra forma. ¿Qué relato puede armar Julieta de esta maraña de voces que le heredó su madre, en reemplazo de su voz, para llegar a una historia reparadora -aunque implique un proceso, además doloroso⁴⁷-, como venimos sosteniendo?

La clave está en lo que el discurso epistolar permite como ruta de sentido. Las cartas constituyen una memoria no reconocida hasta entonces por Julieta, y eso hace que ella pueda subrayar otros hechos que, interpretados, tienden a la resolución de su tragedia personal. Dos aspectos son importantes: por un lado, la resignificación de Julia como madre, de la mano de una relativización de la figura casi totémica de la abuela y, por otro lado, el acceso al discurso de los militantes del '70 en boca de los protagonistas, lo que redimensiona positivamente el sentido de las causas en lucha. Estos dos aspectos hacen que aparezca positivamente en el centro de escena el margen (en todo su sentido) y su identificación progresiva con Julieta.

Como en *Do fundo do poço se vê a lua*, aquí también el sujeto es considerado un camino a recorrer, pensado desde su dinamismo inherente, sin características esenciales, en reinención permanente (ARFUCH, 2005). De esta forma, nuestra protagonista avanza de un desconocimiento absoluto, casi insondable de la madre a un conocimiento que desemboca en comprensión, aprendizaje y cambio profundo en la estructura identitaria, revisando críticamente el sentido de su vivir a partir del olvido. La novela es la historia de esta transición.

En relación con el primero de los aspectos señalados, el discurso epistolar le permite a Julieta juzgar que la ausencia de la madre no es un abismo interpuesto por Julia. Descubre que, en más de una oportunidad, su madre quiso llevarla a vivir con ella y hallar la manera de restituir la pérdida. Quienes impidieron eso fueron sus abuelos, construyendo un escenario polémico y nada fácil de

46 Aclaramos que Arfuch sostiene esta idea sobre el relato a partir de la lectura de Barthes y Ricoeur.

47 En una oportunidad y sumergida ya en la atmósfera de hacer nacer a la madre, mientras Lina le cuenta anécdotas que la tienen a ella y a su madre como protagonista ella quiebra en llanto, tal como le sucede cuando entrevista a Lidia Guerrero. Por la centralidad de este episodio, hablaremos de él y del personaje más adelante.

destrabar. Ella, que tantas veces le reprochó la ausencia, ahora comprende la tensión entre su abuela-madre y su madre-hermana. En una carta de su abuela, lee algunos de los justificativos -quizás los más duros y punzantes- para evitar que su madre la lleve a vivir con ella.

Después de nuestra conversación telefónica van unas líneas muy rápidas. Con tu padre le estamos dando vueltas al asunto, pero no nos parece ni conveniente para Julieta ni correcto de tu parte lo que pretendés, con tantos años que está la nena con nosotros, dejando de lado nosotros nuestra vida para atenderla... **ponente una mano en el corazón** [...] Vos no sabés lo que es Julieta para tu padre, no te das una idea. Nos decís que te la querés llevar, ¿justo ahora que está grande y crecida la querés llevar?, ¿ahora que nos acostumbramos tanto a ella, que nuestra vida **gira alrededor de ella y de lo que ella necesita?** [...] Yo no sé dónde tenés la cabeza Julia, no sé si querés que a tu padre le dé un ataque o que querés... (ANDRUETTO, 2010: 149. El destacado no nos pertenece).

Una Julieta adulta es la que lee y comprende que la Julieta niña fue objeto de eternas y dolorosas disputas entre su madre y su abuela. Entiende ahora que para Julia tampoco fue fácil, que su vida, al igual que la propia, también estuvo marcada por la ausencia y movida por la esperanza de tenerla cerca alguna vez. Julieta debe asumir con dolor que lo que durante largos años vivió como un reproche alimentando un sentimiento de bronca, la distancia con su madre, en el revés de la trama envolvía un profundo deseo de ser madre por parte de Julia, imposibilitado por las circunstancias. En ese mismo movimiento también resignifica la figura de su abuela. Ya no es sujeto de una bondad absoluta. Sabe ahora que su abuela fue una persona, como todas, movida por las pasiones, también por el egoísmo.

Además, le sorprende a Julieta -que no deja de atar cabos- el hecho de que por más que hay testimonios significativos de ella enviados hacia su madre, en las palabras direccionadas por su familia hay muy pocas alusiones a ella. Lo que la lleva a pensar que su madre además de convivir con silencios y ausencias debió soportar, más aún, la dificultad de imaginarse cómo es, piensa y siente nada menos que su hija. Julieta muestra insatisfacción en torno a cómo fue relatada y retratada en las cartas.

Si antes responsabilizaba sólo a sus padres por el desarrollo de su vida, por las distancias que la separaban, al menos de su madre, hoy puede comprender que su abuela movió varias fichas en su vida: "Mujeres que deciden nuestras vidas. // Madres." (ANDRUETTO, 2010: 145).

Por otra parte, cambia el concepto que tiene de Julia saber que ella estuvo siempre y muy presente en su madre, así como revivir que también ella de niña albergó en sí a su mamá, anudadas por un amor genuino. Cómo fueron ambas figuras omnipresentes la una de la otra. Se descubre en aquella caja, reconoce su propia letra, cuántas cartas que enviara de niña a su mamá. Reconoce en lo que escribe lo que alguna vez sintió. Dibujos de una niña que transmiten una infinita ternura, más aún cuando es ella misma de grande quien los lee. La anestesia va perdiendo su efecto adormecedor. Advierte también esa necesidad (casi tan infinita como la de los dibujitos que otrora trazó para Julia) de

sentirse querida, innumerables manifestaciones de amor, de las que dejó constancia, también, en los reiterados pedidos de concretar algún encuentro, en las confidencias que dan cuenta de un vínculo fuerte, a pesar de la distancia:

...Faltan dos meses para que terminen las clases y a mí me gustaría que este verano sí o sí estemos juntas. ¿Cuándo tenés vacaciones en el diario? Decime sí podés venir a la casa de la nona o si puedo ir yo para allá, qué te parece mejor, pero no te olvides de contestarme, sí o sí. ¿No?

Julieta (ANDRUETTO, 2010: 155)

A esta altura, debemos consignar un hecho nada desdeñable. La gradualidad de su reconstrucción personal, que conlleva ese conocimiento revolucionador, se vincula con la manera en que Julieta se hace cargo del trabajo de hacer memoria. En un primer momento, su labor se reducía a la lectura en interpretación de las cartas, haciendo una traducción de aquellos símbolos, comentando lo que leía y ordenándolas cronológicamente en una carpeta, encausando su historia, su pasado.

Más que leer descifra, interpreta en las cartas las preguntas y respuestas que con respecto a ese tiempo se dieron su abuela, su madre, las amigas de su madre, su tía... traduce lo que ellas dicen haber sentido, lo que escribieron. Lo hace intentando no traicionarlas, no traicionarse. Lee signos, marcas -leves pero indelebles marcas- de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas... como en el idioma secreto de las mujeres chinas. Lee y se inserta en una genealogía de la que es parte. (ANDRUETTO, 2010: 155)

Puede recomponer así un hiato en su vida, puede ensayar el armado del rompecabezas de su historia e ir colocando, progresivamente, cada pieza en su justo lugar.

Sin embargo, su hacer no se limita a esa lectura e interpretación de las cartas, sino que comienza ella misma a completar aquel archivo, a completar la tarea de su madre cuando las cartas ya se han instalado en el centro de su vida. Debe ampliar su horizonte, porque la información contenida en las cartas le queda chica y la pulsión es cada vez mayor. Acude, entonces, a la memoria viva. Entrevista a sujetos que forjaron su historia, documenta⁴⁸. Desde la casa de su madre llama infinitas veces a Lina, su tía, única persona que compartió con Julia los días de agonía, aparte de Céspedes, el médico que la asistía. La llama para indagar sobre aquellos días finales, pero también para aclarar lagunas que se van haciendo en su mente, inquietudes que las cartas van despertando. Recurre también a José Guerrero, luego de descubrir que fue quien la recibió al nacer. Tiene la necesidad profunda de reconstruir, palmo a palmo, su historia. En una cita con Guerrero logra recopilar datos precisos de su nacimiento: hora y día exactos, peso, medidas. Su historia se vuelve palpable.

Lina, Guerrero: dos testimonios centrales que no superan, sin embargo, la conmoción que genera en Julieta el encuentro con Lidia Guerrero, aquella mujer que dio asilo a Julia en los años de la

48 Aquí también vemos funcionando lo que anteriormente señalábamos: la Historia, desde la plurivocidad de la novela, obliga a tomar parte activa como intérprete de los hechos. Julieta, quien fuera hija de la apatía y pasividad del liberalismo y el neoliberalismo, toma el curso de los acontecimientos, desde una posición activa que hace memoria.

Dictadura en un sótano de su propiedad. Julieta viaja hacia Gaimán, localidad donde se encontraba Lidia en un geriátrico, en busca del relato más completo que le ayuda a reconstruir los días que su madre pasó oculta en aquel sótano; es decir, también, los días del embarazo, de su propio nacimiento y luego los de la inmensa necesidad que tuvo de tenerla cerca. Quizá fue con este relato que Julieta logró dimensionar la desolación y la impotencia de su madre, el lugar que ella misma -hija- ocupó desde el inicio en su vida. Recuperamos parte del testimonio:

A veces, los domingos, cuando Oreste se iba a la cancha y no había un alma en la calle, yo llevaba mate y un pedazo de torta y conversábamos las dos en el sótano. Me hablaba del pueblo, de la gente de allá, de su familia. Me contaba de un asilo de enfermos mentales muy grande que había en ese tiempo, de cuando ella estudiaba... ya después, cuando nació usted, hablaba nomás de usted, pobrecita... de vos, de cómo estarías de grande y de lo que iban a hacer cuando estuvieran juntas. (ANDRUETTO, 2010: 162)

El pasaje de la novela en el que Julieta entrevista a Lidia Guerero tiene un final conmovedor, el momento de la despedida encuentra a Julieta sin palabras, sólo puede responder el saludo con un llanto desolador. Queda eternos minutos recostada sobre la falda de Lidia, llorando desconsoladamente. Este episodio representa el fin de una transición, el paso que faltaba para correrse de un lugar de frialdad, como protegida por una coraza impenetrable, para ser sujeto de una sensibilidad genuina. De la coraza al amor. Julieta, como cuando era una niña, se permite sentir. Sabe nuevamente del dolor, del amor, como más tarde, veremos, se dejará conmover por la belleza.

Surge entonces la pregunta por el dolor de la madre en un gesto novedoso para ella, que es el ponerse en el lugar del otro -otro que se creía extremo- y correrse de uno mismo:

Le gusta mirar lo que fue de su madre, poner en una medida más justa las cosas en su sitio, querer un poco lo que ella quiso. Cuando era chica, escuchaba a menudo los reproches de su abuela para con su madre. Su abuela tenía razón, pensaba ella, lo ha pensado siempre. Sin embargo ahora, leyendo las cartas, le parece que tampoco ha de haber sido fácil para su madre separarse de ella, estar escondida durante tantos años dependiendo de la conmiseración de una familia que no era la suya para seguir viva.; así como no ha sido fácil para ella, tampoco debe haber sido fácil para su madre tenerla lejos. (ANDRUETTO, 2010: 112)

Como dijimos, la novela es la historia de una transición en Julieta que posee múltiples aristas. En primer lugar, consignábamos la resignificación de la madre y la relativización de la abuela; pero, a su vez, hablábamos de una resignificación de la militancia, de una identificación paulatina de Julieta con los márgenes. Esto último guarda relación con la recuperación de la figura de su madre como militante. Julieta puede, finalmente, reconocer la coherencia que mantuvo Julia a lo largo de su vida en cuanto a la lucha que le daba sentido: a grandes rasgos, la lucha por un mundo más justo siempre que el país atravesó momentos políticos adversos, primero con la Dictadura, luego en el período de indiferencia y vaciamiento que vino después.

Al respecto, la consideración que de Julia tenían sus colegas y amigos da cuenta de lo mencionado. Entre las cartas, hay una esquila fechada en 1999 de felicitaciones por el día del maestro que le dirigen a Julia quienes fueron sus compañeros de trabajo en una escuela: “Es posible que nuestro nietos sepan de vos, a través nuestro, pero por sobre todo, a través del aire que respiramos, un aire que siempre vuelve a alimentar los sueños de un mundo más justo” (ANDRUETTO, 2010: 48). Otro ejemplo significativo, que ayuda a retratar -y a considerar en Julieta- el compromiso social de Julia, lo hallamos en uno de los avisos fúnebres por su muerte escrito por una Radio de Rawson, *Radio Bizarra*, que llama la atención de Julieta de entre unos cuantos más. En dicho aviso se reconoce el sentido del deber y la activa militancia de Julia como periodista en la lucha de los trabajadores, dándole voz y cuerpo a lo que es silenciado por los medios hegemónicos y el poder, al tiempo que deja ver el reconocimiento popular hacia ella: “una nutrida concurrencia acompañó sus restos desde la delegación de prensa donde se llevó a cabo el velatorio hasta el cementerio local” (ANDRUETTO, 2010: 222).

Ve entonces Julieta cómo la Idea es inmortal, cómo vence incluso el transitar por la muerte (también, por esa muerte en vida que fue la experiencia del sótano, la desaparición forzosa y la negación de la identidad para Julia) y consigue operar cambios estratégicos en los otros; cómo todo sí ha valido la pena. Ve Julieta en las cartas, también, los reiterados pedidos de la abuela para que Julia abandone sus ideales y su lucha y el reproche de Stefano, figura del amor, quien alega que a determinadas injusticias no se le puede anteponer el silencio y la indiferencia. Ese es el abnegado trabajo de aferrarse a la vida realizado por su madre (Lina le recuerda su actitud aguerrida frente a la enfermedad). Y el puente generacional se tiende, sin faltar ya eslabones en la cadena.

La persistencia de la Idea volcada hacia identificaciones con los márgenes sociales hace nido en Julieta, y es por eso que cuando Lessing le cuenta (en una de sus entrevistas personales) anécdotas referidas al frío que pasaban en la Segunda Guerra Mundial, que derivó en alusiones a la tragedia de quienes marchaban sin escapatoria a la muerte en los campos de concentración, ella no puede sino sentir calor en su alma, dejando la pregunta que Lessing formula suspendida en el aire: “Frente a un hecho como éste, ¿qué importancia tiene haber pasado frío?” (ANDRUETTO, 2010: 190). Los pares opositivos frío/calor, necesidad/cobijo se anudan en el corazón de Julieta por la consideración de que algo de ella hay en el margen, así como los márgenes son su espejo.

No puede evitar agradecerle [a Lessing] que hablando del frío le haya calentado el alma. Del deseo de ser cobijada sabrán tanto más los refugiados, los que vivieron como su madre escondidos en pozos o en sótanos, los presos de todo pelaje, los desaparecidos en medio de la peor intemperie... sin embargo esa mujer alegre que ha pasado los ochenta, con su calidez, con sus ojos siempre húmedos mirando de frente, la abrigó a ella [Julieta]. (ANDRUETTO, 2010: 190)

Lo más importante entonces, es evidente a esta altura, no es la permanencia de la militancia como una constante en la vida de Julia, sino la capacidad de transmitir la lucha -como un saber, como

un legado- a las generaciones venideras. Acto maternal si los hay. La preparación del archivo que le permite a Julieta la reconstrucción de una memoria colectiva que la contiene y que reconstruye su propia identidad es una muestra de ello.

Esto es parte de la transición a la que venimos haciendo alusión, que entronca con otra consecuencia nada menor: el saber heredado, por su *contenido* militante, implica en Julieta el dejar a un lado una posición de absoluta indiferencia hacia su tierra natal, para comenzar a sentirse parte de ella, de su historia y, en un movimiento recíproco, sentir que ese país, que muchas veces consideró ajeno, también la conforma. Como ella solía decirlo, se fue de la Argentina casi sin conocerla; al partir hacia el extranjero sólo conocía el pueblo donde se crió, el Sur (debido a algunas visitas a su madre) y Buenos Aires, sólo de paso. Conocerlo⁴⁹, no obstante, significa ahora sentir cuánto de ese país hay en ella.

De a poco, comienza a tomar consciencia de ello. Las cartas son suyas y entiende que la herencia que le dejó su madre va mucho más allá de una simple caja con papeles. Lejos de ello, su madre le permitió -a sabiendas- ser dueña de su pasado. La memoria es percibida por Julieta como un regalo, porque logra comprender que su historia es un fragmento de la Historia que ella misma se forjó de acuerdo con las circunstancias que el mundo, el de ahora, el del momento de su nacimiento e infancia puso a su alcance. Consigue trazar la línea de continuidad temporal e histórica a la que hacíamos mención en el primer apartado, siendo el pasado no una carga positiva (porque el dolor parece inherente), pero sí una extrema necesidad: "...trata de mirar hacia adelante, pero también sabe que es necesario mirar hacia atrás... [...] ir hacia adelante, sin dejar de mirar hacia atrás. Cree que puede hacerlo. Está aprendiendo." (ANDRUETTO, 2010: 123). El recuerdo, entonces, como lugar de encuentro.

Todos estos cambios y conmociones tienen consecuencias directas. Si alguna vez su vida se nutría del reproche y la incomprensión, de la indiferencia -hacia sus padres, más hacia su madre, hacia su país, hacia su pueblo- hoy comprende su pasado y por ello abandona las conjeturas. Ya no culpa ni reprocha. Ya no se pregunta cómo hubieran podido ser las cosas, qué otro curso podría haber tomado su vida si el accionar de sus padres o las circunstancias políticas del país hubiesen sido otras. Comprende y acepta el pasado -su historia- que de a poco va considerando desde un costado menos negativo.

49 La narración problematiza el verbo conocer, que tiene -dice- un significado ambivalente. Conocer, cabalmente, es en esta obra llegar a estar en lo otro conocido, así como alcanzar la evidencia de que esa otredad nos conforma (ANDRUETTO, 2010: 208). Se conjuga, agrega, como renacer. En la novela los sentidos se cruzan, porque el conocimiento de Julieta es un efectivo renacer. Quizás la lectura haya reparado lo siguiente: en párrafos anteriores no dijimos otra cosa sino que Julieta había *conocido*, en esos sentidos, los márgenes sociales.

Sabe que ir hacia atrás [...] implicaría modificar la vida de su madre y su propia vida -toda su vida, incluso hasta el punto de suprimirla-, implicaría internarse en el territorio de las hipótesis, caminos desconocidos que no conducen a ninguna parte.

De poder ir hacia atrás [...] de ser posible cambiar ésta o cualquier otra circunstancia de tiempo o de espacio, es probable que ella -la que hoy lee las cartas- no hubiera existido. (ANDRUETTO, 2010: 113)

Abocarse a la lectura de las cartas la transforma radicalmente, le permite ajustar su identidad. Lee esas palabras que son de otros, de muchos otros, y ella misma se convierte en otra, empieza a ser otra porque ve en las palabras un espejo de sí. Se lee en todas y cada una de esas cartas. Ahora, son esas palabras las que le dan identidad. La tarea a la que se sumió desde la muerte de su madre, ese revisar permanente los tiempos pretéritos, la ayudan a entender quién es. Es el camino de autoconocimiento al que hacíamos mención hablando del género epistolar. Y por ello se conmueve. Por más que desea profundamente hacer un análisis objetivo de aquellos documentos no lo consigue, porque las cartas la contienen y atraviesan, no puede tomar distancia del dolor. La transición está llegando a su fin, ya casi no quedan rastros de la anestesia. Llegando al fondo de la caja no hay huellas de una lectura analítica, sino que lee desde el corazón, con el alma.

La transición implica, a su vez, un autoenjuiciamiento. El encuentro con sus propias palabras de niña la ayudan a despertar del letargo, a mirarse dura y críticamente, a verse ella también como sujeto que provoca dolor en otros. Lee cartas en las que no se reconoce, cartas en las que, por ejemplo, le comunica a su madre el deseo y el intento de suicidarse. Sin embargo, luego de leerlas, recuerda haber inventado todo, haber tenido ganas de hacerlo para llamar la atención de su madre. Palabras que mueven fichas en su cabeza. Asume que la falta de amor la hizo vivir como adormecida y se olvidó del resto: “su necesidad de amor ha sido tan grande que no le ha permitido pensar en los otros” (ANDRUETTO, 2010: 197). Durante años juzgó a sus padres, pero en el presente reconoce el tiempo de verse a sí misma. En un diálogo con Lina descubre que ella también colocó trabas para su mudanza al Sur. Le dice Lina:

Vos tampoco ayudabas, claro, porque cada vez que ella hablaba de llevarte, te agarraba la fiebre, te desesperabas, te prendías a las piernas de tu abuela... ¿Cómo sacarte de la casa en esas condiciones?... creo que no le dio el corazón para verte sufrir de ese modo, le daba una culpa tremenda llevarte, y dio por perdida la batalla.” (ANDRUETTO, 2010: 95)

Creó que su madre cargaba con la culpa de la distancia, no obstante, la progresión de su autoenjuiciamiento hace que finalmente se permita ella sentir, por qué no, también culpa. De allí el sentido, entendemos, de la reiterada pregunta “¿Te molesta?”, que a su vez es punzante y moviliza a la acción, a salir del letargo y tomar partido.

Como nunca, Julieta consigue trenzarse con su madre y su abuela, recuperando la línea genealógica perdida. Hija/nieta - madre/hija - abuela/madre/gran madre, juntas las tres, cobijándose una a la otra, en y por los sentidos profundos de las cartas. La memoria que, como bien sostiene la

narración, es venganza y perdón (ANDRUETTO, 2010: 180) consigue suturar, al final, su tragedia personal.

La transición, entonces, tiene sumo valor. El acceso a la caja funciona como un lazo que une: historias personales en donde se colocan en su justo lugar los seres; historias sociales en donde el pasado aloja el presente; tragedias personales vinculadas con grandes tragedias. La caja es para Julieta el contacto con la vivencia en los sentidos epistemológicos que Gadamer le atribuye al término (ARFUCH, 2010). El discurso epistolar permite extraer de la línea temporal hechos vividos que se elevan en su condición, al punto de volver el tiempo infinito, perdurable. Lo epistolar aquí destaca momentos que escapan a lo efímero, hace que la vivencia relatada sea una unidad de sentido para la conciencia, vinculada con la totalidad de la vida, con la vida en un sentido, ahora, trascendente.

Tan sólida se le presenta al momento la tierra del país que aparece la necesidad de volver, regresar a Aldao. Y pensando al viaje en un sentido profundo de autoconocimiento -valoración de la narración-, ahora más que nunca “corregirse si fuera necesario” (ANDRUETTO, 2010: 189). Tierra suelta, madre tierra; arraigar.

Lengua madre. Del conflicto, nacer

El final del proceso de transición-conocimiento que atraviesa Julieta es la toma de conciencia de una nueva concepción identitaria que pasará a defender en adelante, de lo que se denomina en la obra la “estremecedora belleza de la vida” (ANDRUETTO, 2010: 227). Tal concepción implica algunos puntos centrales que debemos desglosar con detenimiento, porque inciden, a su vez, en la manera de pensar la nación y los procesos sociales.

En primer lugar, su intensa convivencia con las cartas -con las muchas voces que las constituyen- le ha enseñado que todo ser invoca otro/s. Que uno es en función de su inserción en una Historia con mayúsculas, término que alberga desde las pequeñas memorias familiares y vinculares, hasta los hitos más o menos “macro” que definen el carácter de una época. En otros términos, nuestra existencia está empapada de una experiencia que no es individual sino eminentemente social, siendo por tanto indeleble el trazo que une una identidad a una época. En este punto contemplamos los planteos de Arfuch (2010), quien desde su marco teórico (Elías) contempla el cruce ineludible entre macro y micro historias.

Julieta comprende, finalmente, que lo que es natural en el sujeto es la existencia de lo social hecho cuerpo, el ser *en, con y a partir de* otros. Otros, incluso, que vienen de un tiempo muy lejano, que de generación en generación consiguen marcar su pervivencia. Todo, desde sentires y pensares

hasta el más mínimo gesto corporal, hasta la lengua, alberga una densa linealidad temporal, un conjunto heterogéneo de historias y sujetos.

...está hecha de infinitos gestos de los otros: cuando enhebra una aguja para levantar un ruedo, cuando se enoja y se le dibuja una arruga en el entrecejo [...] repite gestos de su madre y de su abuela, gestos que le llegan no sabe ella desde dónde, acaso desde cientos de mueres que vivieron antes. [...] ¿Y la tristeza que le llega por las tardes? ¿Y esa frase que repite como una muletilla? [...]

Ha crecido en el corazón de una familia de clase media en la llanura, ha aprendido lo que se fue transmitiendo de una generación a otra. Y también así aprendió su madre y tal vez también así aprendió su abuela. Cuando evoca ese traspaso milenarío, cuando aparece esa germinal toma de conciencia, admite que otras circunstancias también influyeron: le época, el país, las condiciones económicas. [...] ¿Cuánto de lo que creía propio le fue transmitido, sin palabras o con ellas, desde su nacimiento? Con una escritura más indeleble que la hecha con tinta, le fue transmitido. (ANDRUETTO, 2010: 226-227)

No en vano la cita del *18 Brumario de Luis Bonaparte* que Julia tiene en su mesa de luz, alusiva al hombre y sus circunstancias. Julieta se hace eco ahora de aquella mirada de Marx que marcó a su madre: uno elige la propia historia, pero lo hace sabiendo de las historias que lo conforman, que lo enmarcan y condicionan. El libre albedrío absoluto, en tanto haya una historia que nos antecede y forma, no existe como tal. “La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”, reza el *Brumario* (citado en ANDRUETTO, 2010: 207); cuánta paz, sin embargo, trae aquel pensamiento ahora en Julieta. Es ineludible la articulación con el concepto bajtiniano de razón dialógica (ARFUCH, 2010) desde el cual pensamos que el sujeto puede labrar su propia identidad, pero que inevitablemente lo hace desde la existencia de otros relatos previos con los cuales dialoga y que condicionan su decir/hacer/ser en el mundo (ya volveremos sobre la cualidad narrativa de la identidad). En lo que podría ser el propio punto de vista, en realidad, está contenida una pluralidad de puntos de vista pre-existentes.

Es lo que también señala Grimson (2011) desde su perspectiva anti-anti-objetivista, cuando sostiene que toda práctica social (toda vida, por tanto) es producto de otras prácticas devenidas objetos estructurantes -aspectos intersubjetivos naturalizados-, prácticas que adquieren tal grado de realidad que rigen la vida de las personas modelando la forma en que éstas perciben, sienten, imaginan, actúan y significan, subrayándose los aspectos objetivos de la dinámica socio-cultural en la que se construyen las identidades. Se trata de las identidades, Julieta ahora lo sabe, como efecto de largas sedimentaciones. Toda identidad está inmersa en una *contextualidad radical*: un sistema de relaciones sociales sedimentadas tal vez heterogéneo, lo que no invalida el concepto.

Por eso Julieta, al final, une fotos como una historias, y coloca juntas una foto de su abuela y su madre y una de ella, formando los dos retratos un trío ahora inseparable. La primera foto aludida, además, contiene la letra de su abuelo y las historias se tejen juntas desarmando el ovillo que ella era antes de su acceso a las cartas.

Sin embargo, otro aspecto hace a esta concepción de belleza/identidad adquirida. El aprendizaje de las filiaciones de un sujeto en otros conduce a pensar los términos *identificaciones*, *colectivo*. Conformados de muchas historias y tiempos Julieta sabe, sin embargo y a partir del legado militante de su madre, que no todos los sujetos son iguales, que hay estructuras de poder que marginan: “se corrige: *la vida es horrible y hermosa para todos*. Se corrige otra vez: *Para todos no, la vida no es igual para todos*.” (ANDRUETTO, 2010: 200. El destacado es del texto).

Con tal conocimiento ya no puede mirar las contradicciones y heterogeneidades de su país (de ese país marcado por el traspaso milenar aludido) como lo hacía, desde detrás de una ventana, sino que la toma de posición es irremisible. La estremecedora belleza de la vida implica asumir el conflicto como constitutivo del yo y de lo social, tomando partido por algunos de los extremos en tensión. Es claro que, tratándose de las fuentes que brindan ese saber a Julieta, la balanza se inclina a favor de los márgenes sociales, las vidas humildes y golpeadas por los grandes poderes, las historias opresoras que, además, inducen al silencio, cuando no a la muerte de quienes sufren las desigualdades sociales.

Estas concepciones y apuestas de vida entroncan con los conceptos de *diferencia* y *repetición*, de Arfuch (2010), así como con los desarrollos de Grimson (2011).

Julieta encuentra que la identidad tiende, más allá de los anhelos de singularización, a la identificación con otro/s, al encuentro de una historia común, un *nosotros*, y al establecimiento de diferencias para lograr su completud. En suma, a la búsqueda y articulación -no exenta de conflictos, tensiones y dinámicas de poder (de disputas en términos de hegemonías y contra-hegemonías)-, de valores compartidos desde los cuales pensar al propio yo. Esta idea del reconocimiento de sí como singularidad a partir del reconocimiento del otro, como repetición, lo encontramos simbolizado en la ambigüedad referencial de los pronombres que definen al final de la obra (y no es menor su posición narrativa) la relación entre Julieta, Julia y Emma: “Su madre, su abuela, ella. // Su madre, su abuela. // Su madre, ella. // Ella” (ANDRUETTO, 2010: 229) ¿A quién se refiere ese *ella*, a quién especifica? La singularidad se esfuma, resaltándose lo común, el lazo de unión, la identificación. El conocimiento de sí se da en el reconocimiento del otro.

Mencionamos a Grimson, también, porque la evidencia en Julieta de la estructura de poder que conforma la dinámica social está presente en la concepción identitaria del autor: toda identidad conforma un entramado que por muy heterogéneo que parezca es una totalidad articulada por relaciones de poder sedimentadas. Las identidades son disputas y construcciones de sentido por y en la propia totalidad de la que forman parte. En Julieta hallamos, de esta forma, la defensa y la asunción -novedosa- de la concepción de un sujeto tensionado históricamente.

Además, las identidades se definen por agrupamientos fundados en *intereses* comunes que sellan la pertenencia a colectivos, a identificaciones que se trazan por modos equivalentes de significar

prácticas sociales. En otras palabras, una identidad es una clasificación, categorización compartida erigida en maneras análogas de concebir (por tanto obrar) alterizaciones y prácticas.

Por lo dicho, la lucha social desde la pertenencia a colectivos de identificación cobra sentido y se proyecta en Julieta tal como, comprende ahora sí, cobró sentido en su madre. Y es un sentido que va mucho más allá de las conquistas efectivas en el plano de lo social. La lucha se trata, en realidad, de una conquista existencial, del mantener una actitud coherente con lo que significa, ahora lo sabe, vivir. Ese es su compromiso con la vida. Las ideas, tenía razón su madre, no conducen a la muerte: son su antítesis, más allá de lo que el discurso hegemónico se empeña en decir, hacer, privar de decir y hacer, matar:

Lo que pasó inadvertido para ella en las conversaciones con su madre ahora se le vuelve evidencia: su madre, su padre, fueron personas para las cuales el sentido de la vida no era una cuestión individual, ni se referían con esa frase *-la vida-* a asuntos personales. [...] Piensa que su madre ha sido alguien que apenas si ha conseguido insertarse en el mundo, que ha debido luchar fuertemente para no sentirse excluida de todo, que renegaba de muchas cosas, de casi todas las cosas de la sociedad tal como está y a la que quién sabe si alguien incluiría tan fácilmente en un "nosotros". Y sin embargo, con el fracaso de tantos proyectos a cuestas, su madre pudo -más que ella ha podido- encontrar ciertas claves para entender el mundo y para soportarlo. (ANDRUETTO, 2010: 211. El destacado no nos pertenece.)

Otro aspecto aflora, entonces, en esta nueva conciencia del ser y el vivir de Julieta. La evidencia de que la política conforma, no hay ya dudas, al sujeto. ¿Cómo no intentar operar transformaciones en el mundo por los otros (sabemos que la política convoca lo público), cuando nosotros mismos estamos forjados por esos otros? Las causas que juzgaba pérdidas de sus padres, menores, irresponsables en los '70 son ahora trascendentales y vitales. Son, más que necesarias, imprescindibles. Dar la vida por los otros es un pensamiento que ahora se le vuelve cotidiano, concepciones tristemente olvidadas en los '90 que se siente invocada a reponer:

...piensa, yo misma soy historia y política y vida. No tengo necesidad de registrarlas como un fenómeno exterior a mí. [...] le es más fácil comprender -y aceptar- el lugar central, medular, que la generación de sus padres le dio a lo político. [...] empieza a creer que es necesario dar sentido y potencia a la experiencia que los otros no han podido llevar adelante.

Está empezando a creer que la belleza de la vida se debe a esa refinada conciencia. Recrear las más viejas cosas del mundo para establecer relaciones entre ellas. [...] La vida para sí y para otros. También, ¿por qué no?, la vida por los otros. (ANDRUETTO, 2010: 225-226)

Si entendemos a las identidades desde la concepción de cambio social, siendo condición del sujeto el despliegue de acciones corrosivas que trastocan *lo dado*, lo sedimentado (GRIMSON, 2011), hallamos que Julieta se siente invocada a una acción de ruptura -reinstaurar, instituir, luchar por la sedimentación de un marco ideológico subalterno y contrahegemónico- en el medio de un contexto que ha erosionado con el paso del tiempo tales sentidos -políticas liberales y neoliberales mediante-. Estas nociones identitarias (que tienen que ver con un pensamiento histórico-situado de los procesos sociales y subjetivos) motorizadas por el relato/memoria presente en el discurso epistolar, conducen

directamente a revisar la representación de nación que Julieta sostenía antes de la lectura de las cartas.

La nación que conforma el país no es vista ya como algo expulsivo y ajeno sino que, en todo caso, está signada por procesos sociales excluyentes pero reversibles o necesarios de revertir. Julieta ha pasado a ser parte de una dinámica de poder que asume como propia. En tanto los procesos ya no son externos, sino internos, la nación la convoca como proyecto histórico a disputar. Es ese lugar en el cual se configuran los sentidos prácticos, el espacio histórico a partir del cual se estructuran los diálogos entre identificaciones y prácticas (GRIMSON, 2005), formando además un todo heterogéneo signado por la tensión que distintos agentes elaboran a lo largo del tiempo.

Estas líneas analíticas nos permiten leer la novela a partir de las claves teóricas que nos proporciona Chatterjee (2008): la nación, para Julieta, también pasa a ser una heterotopía en la cual no hay una comunidad imaginada que viva sobre un tiempo homogéneo -en términos de Anderson (2007) que desconoce quién y cómo imagina la nación-. Por el contrario, las solidaridades no se encuentran por fuera de negociaciones reales y tensas de intereses. Debido al legado maternal, Julieta imagina la nación⁵⁰ desde los márgenes sociales, desde el rescate de *la diferencia*, dando curso quizás a su pertenencia a una nueva comunidad, punto de agencia y disputa de la subalternidad.

La dimensión utópica se instala en Julieta (así como tomó cuerpo en su madre) y da sentido a su afirmación identitaria. El territorio, como vemos, es objeto de lucha y deseo. La nueva identidad de Julieta asume una territorialidad específica (HAESBAERT, 2007 y 2005).

Finalmente, Julieta desea volver a Argentina de manera definitiva, ya no transitoriamente en breves visitas como venía haciéndolo. Quiere volver para quedarse. Repatriarse, aún cuando las situaciones históricas no sean favorables, porque “lo que para algunos es trapo, para otros es bandera” (ANDRUETTO, 2010: 129), como decía su bisabuela.

Considerando este momento de la narración, debemos abrir un paréntesis en el hilo del discurso para arriesgar una lectura en torno a las condiciones del país descritas en la novela al respecto, situación que evidentemente tiene referentes directos en la Argentina del primer decenio de los años 2000. La tarea de reconstruir la memoria colectiva del país que aquí se promueve parece mucho más viable de ejercer desde ámbitos públicos en estos años y de manera creciente, sin que quede relegado al espacio exclusivamente privado. Dan cuenta de este cambio positivo -en medio de la debacle descrita al inicio de este capítulo como característica del presente narrativo- la carta de Remo ubicada casi al final, quien le propone a Julia que se sume a un proyecto de documentación de los

50 Recordemos que Chatterjee asocia la nación (en una ampliación de los términos política y político) al dominio interior/espiritual.

años de horror. En realidad, se trata de corregir con testimonios vivos un libro que recoge la historia de la organización en donde él militaba, así como también, por qué no, generar nuevos archivos en democracia, ahora que los tiempos parecen ser más favorables para emprender tales tareas, sostiene Remo. Por otra parte, lo último que está antes de la “Coda” en el libro es un mail de Nicolás dirigido a Julieta pidiéndole que le pase información sobre el trabajo de antropología forense que lleva adelante la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en el cementerio de San Vicente, Córdoba; trabajo a partir del cual se reconoce la identidad de cadáveres ubicados en fosas comunes durante la última Dictadura militar y que traspasa sorpresivamente las fronteras de Argentina despertando interés como noticia, puesto que Nicolás escribe desde Estocolmo.

Con esto, consideramos que la obra realiza un reconocimiento favorable -en un plano discursivo- hacia las políticas de Estado del gobierno kirchnerista, al menos en materia de Derechos Humanos, que generan un marco de discurso fértil para la recomposición de la memoria del país (y de quienes lo componen). Esta valoración no sería ajena al planteo general de la obra que más adelante recuperaremos.

Retomando nuestra exposición con relación al deseo de repatriarse de Julieta, vemos que hace propia la preocupación de su madre: en esta concepción plural de la vida, en donde lo que hacemos trasciende y deja huellas, Julieta quiere que en Argentina quede algo de ella y sea, a su vez, de ella. Todo documento significa mucho, como el extracto de Karen Blixen de *África mía*, que su madre atesoraba:

Ahora sé de una canción de África, de la jirafa y de la luna nueva africana tendida de espaldas, de los arados en los campos y de los rostros sudorosos de los recolectores de café. Pero... ¿sabrá África una canción sobre mí? ¿Vibrará el aire de la llanura con un color que yo he llevado? (ANDRUETTO, 2010: 17. Las cursivas son del texto)

La posibilidad de afirmar una identidad territorializada, colectiva, que entienda a la nación en las claves aludidas, entonces, es posible en Julieta por la militancia incansable de Julia quien, como dijimos, en su trabajo de archivo continuó su lucha por la vida y los márgenes. Una madre a la que ahora Julieta le debe todo, que de ausente pasó a ser omnipresente. Lina confiesa algunos pensamientos de Julia, y qué certeras fueron esas palabras “...me dijo que [...] *de algún modo misterioso había podido ser tu madre, más que tu abuela, más que ninguna otra persona en el mundo.*” (ANDRUETTO, 2010: 213. La cursiva es propia del texto). En el centro, además, ubicó al lenguaje, al relato. Porque en la obra advertimos que las identidades se labran con la intervención de la narración - de sí, de terceros- como dimensión configurativa de la experiencia (ARFUCH, 2010). Esta madre de papel evidenció que la clave está en la consciencia de que la manera en que se hace uso de los recursos del lenguaje (y de la Historia, por su intermedio) incide en el lugar que ocupamos en la trama

social. El contenido del relato/memoria que significan las cartas le enseña a Julieta la potencialidad de ciertas maneras de mirar, relatar el mundo -en este caso miradas y narraciones subalternas- para torcer positivamente el curso de la Historia, en sus aspectos macro y micro. La narración, como puesta de sentido, puede cambiar, evidentemente, vidas (que de ninguna manera son pre-existentes, esenciales, como reparamos antes).

El armado de la caja, el entregar ese legado en forma de voces dispersas que Julieta debía interpretar (o en claves musicales que debía ejecutar), además, es otra de las manifestaciones de la coherencia de su lucha. ¿Por qué no la elaboración de una única carta que contenga su voz? Es que Julia entendía que la historia convoca al sujeto como pieza activa, hacedor de la propia experiencia (aunque ya vimos que haciéndose cargo de un pasado que de alguna manera lo recorta). De igual forma, Julia promueve en Julieta un construir la historia a partir de piezas sueltas que la implican, omitiendo una distancia entre concepto y práctica.

La coherencia no se acaba allí, sino que la última carta que juega Julia es una (esta vez sí) de su puño y letra, que le destina a esta Julieta adulta, dueña de la caja. Al final, recién al final, pegada al fondo, un poco oculta entre los pliegues de cartón, va la palabra maternal. El contenido de esta carta, quizás la que más conmueve a la lectura, carga implícita la concepción del *ser en otros*.

*...si estás leyendo esto, ya habrás leído todo. Estoy segura de que verás cada cosa y la pondrás en su justo lugar. Ojalá tu juicio para conmigo no sea tan duro. Además de pedirte perdón por todo lo que no fue, quisiera decirte algo: no sé qué pasó ni por qué no pude, pero yo **quise** ser tu madre y quise ser muchas cosas que no fui, pero lo que quiero decirte, hija, es que vos sos todo lo que yo quise ser.*

Julia (ANDRUETTO, 2010: 228. Ni las cursivas ni el destacado nos pertenecen)

Hallamos aquí a una Julia-madre que transmite la falla como algo propio de su ser (madre) (“*perdón por todo lo que no fue*”), pero también la lucha sincera y constante que, como toda lucha, siempre parte de la falla (“**quise ser tu madre y quise ser muchas cosas que no fui**”). Y, además, la claridad de la imposibilidad de ser dueño de una vez y para siempre de las versiones de la Historia, pudiendo, en cambio, disputar la comunicación de los puntos de vista que, en definitiva, esperan su aceptación o su rechazo en un otro que continúe con la producción infinita de sentidos (BAJTIN, 1990). En este caso, Julia con su decir transmite la confianza en Julieta, en su capacidad interpretativa y de juicio, en una toma certera de posición (“*Estoy segura de que verás cada cosa y la pondrás en su justo lugar*”) así como, sobre todo, también rompe muros entre el *yo* y el *ella* (“*hija, [...] vos sos todo lo que yo quise ser*”) marcando con su lengua lo que, decíamos, caracteriza a la estremecedora belleza de la vida, el *ser en otros*. ¿Qué es ser madre, sino alumbrar con uno, en uno, los otros mundos (también posibles) que nos constituyen?

Nos reservamos para el final unas menciones alusivas a la narración, porque en el plano discursivo ocurre lo mismo que en el plano narrativo, siendo cabal la coherencia entre forma y contenido. Ocurre que el texto, en tanto obra que se inserta activamente en la dinámica cultural (BAJTIN, 1990), también disputa la concepción identitaria y nacional que asume Julieta. Y lo hace en varios sentidos.

En primer lugar, como Julieta, nosotros lectores también estamos obligados a atar cabos por su estructura fragmentada, por la irrupción no lineal del discurso epistolar (aspecto que ya hemos analizado con antelación). Que la obra sea, a su vez, un discurso hecho de distintas tramas -desordenadas-, mixturando la fotografía, la literatura, las cartas, los dibujos, la canción, etc. se corresponde con la concepción de la multiplicidad de puntos de vista que conforman el tejido social entre los cuales (con los cuales) debemos elaborar el propio. Esta obra que asume la heterogeneidad y promueve la toma de posición es, asimismo, heterogénea en su composición y moviliza la acción interpretativa⁵¹.

A esto debemos sumar una curiosa posdata que cierra la novela: "*Posdata: ¿No me vas a escribir más?*" (ANDRUETTO, 2010: 231). Con ello, podemos suponer que la novela misma es una carta que forma parte, como las cartas de la caja, de un archivo mayor; que es una forma también de hacer/recuperar la memoria colectiva. A su vez, llama la atención que la posdata configura un interlocutor desconocido, ya que está redactada en segunda persona. Así, tan sola, en medio de una página que, de no ser por ese sencillo renglón, estaría completamente en blanco nos interpela e incomoda a nosotros, lectores, nos llama a ser partícipes de ese hacer memoria, a elevar nuestras voces, disidentes tal vez, para hacernos un lugarcito en la Historia.

Pero hay otros dos aspectos que son importantes: la evaluación constante de la narración sobre los hechos relatados⁵² y, también, la preferencia por el género epistolar y otros discursos o modalidades de decir como la fotografía, géneros mal considerados menores. El primero de los aspectos señalados se corresponde con una voz narradora que es coherente con la concepción identitaria promovida, con la no neutralidad y el carácter político del estar en el mundo (reflexión que podemos proyectar a un plano discursivo, si tenemos en cuenta lo referido párrafos antes a las políticas de la memoria presentes durante el tramo kirchnerista de la historia relatada), mientras que el segundo

51 Un ejemplo extremo de estos aspectos lo constituye un momento de la narración en la que el lector se encuentra con un apartado conformado por una concatenación de frases extraídas de otros discursos (desparramados en distintos puntos de la novela), conformando un recorte muy heterogéneo y de sentido complejo, que manifiesta una apertura infinita de sentidos y la tarea de interpretación activa requerida en el lector. Como la propia Historia, insistimos.

52 Algunos ejemplos (en todos los casos las cursivas nos pertenecen): "Recorrer las cartas es recorrer el pasado, *debe comprender eso si quiere seguir adelante*" (ANDRUETTO, 2010: 64); "...apareció de pronto en su cabeza [...] la idea de que ambos -padre y madre- estaban muertos para ella, aunque de hecho los viera todavía alguna vez, los visitara incluso, la certeza -*pero qué soberbia*- de que no los necesitaba, de que no los necesitaría ya." (ANDRUETTO, 2010: 201-202)

de los puntos mencionados hace alusión a la promoción de identidades que se vinculan con los reveses de las tramas. En este sentido, la materia que compone la obra, en forma y contenido, es consecuente con el vínculo afectivo hacia identidades marginales, apuntando a su fortaleza.

Entendemos, en suma, que *Lengua madre*, como totalidad artística, es una manera de pensar y ejercer la vida (hacerle lugar a una modalidad de vivir) y, también, es un modo de ejercer la literatura, sin escindir lo que se piensa sobre la vida de la labor compositiva de una obra. Esto, por el contenido meta-narrativo presente en la "Nota" que cierra el libro, en donde se especifica que la novela es el fruto de la memoria de la autora y se compone, ella también, de retazos, relatos y retratos de vida, aunque ficcionalizados, claro.

La obra, entonces, alberga a la otredad en sentidos muy profundos -que atraviesan los planos narrativos y meta-narrativos- y, cabalmente, hace memoria, política y afirma -mejor sería decir disputa históricamente- una identidad que es, en este caso, fuertemente territorializada y colectiva.

Capítulo 5. *El campito*. Juan Diego Incardona

El campito (2009⁵³), de Juan Diego Incardona sí es, de nuestro corpus, una obra que conduce con facilidad a un análisis en donde se vinculan de manera directa las identidades con la nación. Tal como ocurre con *Lengua Madre*, lo nacional aparece como un proyecto histórico en disputa que le otorga lugar a las identidades marginales para su afirmación colectiva y territorializada. Como en la obra de Andruetto, es un relato/memoria el que permite este planteo al contener tales identidades y al posibilitar, al mismo tiempo, la emergencia de un pensamiento que historicice los procesos sociales y subjetivos.

Sin embargo, más allá de las semejanzas señaladas entre *Lengua Madre* y *El campito*, existe una diferencia importante. El relato, en la obra de Incardona, no produce un aprendizaje que suponga un cambio radical en las concepciones identitarias de los personajes; un proceso que obligatoriamente conduzca a desmontar modalidades de existencia y que, por tanto, albergue el dolor (aunque sea, también, reparador). Por el contrario, el relato/memoria de esta obra si bien implica un proceso de descubrimiento, no supone ni un conflicto ni una ruptura generacional. El relato, más bien, garantiza la pervivencia a lo largo del tiempo de una tradición valiosa en torno a las representaciones identitarias, que se hallan muy ligadas a un proyecto nacional en conflicto.

De este modo, el relato significa la constancia y la defensa de ciertas identidades, que consiguen traspasar generaciones a modo de legado, marcando una positiva continuidad histórica. El relato opera como refuerzo de la tradición. La lucha, la tensión en la obra de Incardona está planteada en otros términos: la narración no es el recorrido que hace un relato de contenido marginal para conseguir su validación, sino que la afirmación absoluta del margen está garantizada desde el comienzo, habiendo un marco común de significación.

Con otras palabras, si en la obra de Andruetto el relato disputaba sentidos históricos desde el margen, también luchaba por su legitimación. Buscaba, en concreto, la aceptación y defensa del margen en Julieta, alguien ajeno -en principio- al contenido específico de transmisión. En *El Campito*, en comparación, el relato se dirige a una comunidad que no está por fuera de los marcos discursivos que plantea, de modo que lo que se dirime no es cómo llegar a la identificación con el margen, para luego pensar luchas sociales desde ese lugar adquirido, sino desde el vamos cómo hacer para, desde una condición marginal ya asumida, torcer las relaciones de poder y la Historia. En primer lugar, es el planteo de la obra, reforzando con el relato la ideología que constituye positivamente las identidades

⁵³ Consignamos el año de la primera edición de la obra, de editorial Mondadori, Buenos Aires. Nosotras, sin embargo, para las referencias textuales trabajamos con la edición posterior de Interzona del año 2013.

marginales: la peronista. Identidades populares, colectivas y territorializadas, como dijimos al comienzo, desde la visión de la nación como categoría inclusiva, proyecto histórico en disputa, contrahegemónico.

Como en ninguna de las otras obras, en esta novela la articulación entre micro y macro historias es tan fuerte que resulta difícil pensar en lo privado, lo íntimo, sin pensar en el peronismo y en sus luchas por una causa nacional, como modalidad de existencia que atraviesa todos los órdenes.

La épica del peronismo. El gran relato de la nación argentina

El campito es, a grandes rasgos, una narración a dos voces. La narración principal, en boca de uno de sus protagonistas (que comparte el nombre con el autor de la novela, Juan Diego), muy pronto abre paso a un relato que va a colmar el interés de la obra, la historia de Carlitos el ciruja. Lo que se narra en los momentos en que la voz de Carlitos está ausente es, ni más ni menos, lo que acontece en el universo barrial de Villa Celina cuando Juan Diego y dos de sus amigos al principio, y el barrio casi entero después, quedan a la espera de una próxima aparición del ciruja para seguir oyendo sus historias. El ciruja no pertenece al barrio. Carlitos -pese a ser oriundo de La Sudoeste- es un personaje nómada, desempleado por elección, vida libre que no requiere de las ataduras convencionales (hogar, familia, trabajo) y que, por lo tanto, hace del vagar y viajar constante su sentido vital.

La narración presenta entonces una estructura marco. El esquema de la narración dentro de la narración tiene referencias clásicas: *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, en donde el contenido de la obra está dado además por el *efecto narrativo* y, en consecuencia, por la valoración de los personajes sobre el relato oído en boca de otra/s persona/s⁵⁴.

El relato de Carlitos, pese a ser secundario estructuralmente y a estar secuenciado (es interrumpido cuatro veces), es el que consume mayor tiempo narrativo y presenta más acción. También nos permite vislumbrar la idea que sostenemos en nuestra hipótesis de lectura: la nación como un proyecto histórico en disputa que otorga la posibilidad de que las identidades del margen puedan territorializarse y afirmarse colectivamente.

La historia del ciruja es la historia de sus andanzas por el campito, por una zona gris lindante con los barrios del Conurbano Profundo, tal como lo nombra el propio Carlitos: Villa Celina, Las Achiras, La Sudoeste, Lomas de Zamora, La Matanza, Esteban Echeverría; entre otros barrios que sólo tienen entidad en la ficción como los Barrios Bustos -los mencionaremos e incluiremos en el análisis

⁵⁴ Ambos puntos, la inserción de *El Campito* en una tradición clásica y el impacto creciente de la historia contada por el ciruja, serán motivo de análisis posteriormente, ya que hacen a nuestras líneas de sentido.

luego-. En esta historia van colándose personajes que, de tan marginales, son fantásticos y desconocidos. Incluso, acompaña a Carlitos en su vagar por el campo un gato montés que es temido en muchos barrios por una leyenda urbana que carga en sus espaldas, aquella que lo cataloga como el hombre gato o, mejor, el gato que al salir la luna llena se convierte en un hombre criminal, el revés del hombre lobo.

Hay una característica que hace que todas las pequeñas historias y realidades (muchas maravillosas) de los personajes que frecuenta Carlitos sean una historia mancomunada. Todos, aunque con distintos matices, se identifican con el peronismo. Sin embargo, el eje de la narración de Carlitos no es el descubrimiento de lugares y personajes exóticos aunque cercanos geográficamente, para su auditorio, sino el desarrollo de una gesta en la cual todos esos personajes fueron partícipes: la lucha del peronismo contra la oligarquía o, más bien, la resistencia histórica peronista frente al ataque constante de la oligarquía argentina. El transitar de Carlitos por el campo, podríamos decir, es homologable a un recorrido por el peronismo de diferentes épocas, que en la narración se superponen. Pero no se trata de una mirada externa al peronismo, sino que Carlitos es portavoz de la ideología del Partido Justicialista (PJ), el partido de los trabajadores⁵⁵, constituyéndose la gesta relatada -de la que él forma parte como combatiente- en todo un homenaje, un monumento a su historia, desde la lucha.

Así, la narración nos inmiscuye en un submundo desconocido, habitado por personajes marginales cuyos recovecos nos guían hacia una guerra civil, la última registrada en el tiempo, que da letra al relato de Carlitos. De manera abrupta lo que empieza siendo una narración de sí vira hacia lo colectivo, afirmando lo que tantas veces dijera Bajtín, el sujeto es indisoluble de su contexto sociocultural. La inscripción del sujeto en la Historia, en este caso, asume el carácter de una épica colectiva (BAJTÍN, citado en ARFUCH, 2010).

Un aspecto interesante y llamativo es la manera en que se entremezclan en la obra esos lugares y personajes de extraordinaria rareza con referentes históricos precisos. Abundan en *El Campito* las alusiones a fechas y acontecimientos específicos, nodales en el desarrollo de la Historia del país y, más aún, en la historia del peronismo: el 17 de octubre, la mal llamada Revolución Libertadora, la Resistencia Peronista, la organización -incluso armada- clandestina, el levantamiento de Valle, el ultraje a los cadáveres de los líderes peronistas (el robo del cuerpo de Eva y las manos cortadas del General). De la misma manera, desfilan por las páginas de la novela personajes como Eva Perón, el mismo Perón, Hugo del Carril, José Gregorio Espejo, el ya nombrado General Valle, y personajes colectivos como Montoneros, la JP (Juventud Peronista), Sindicatos, la CGT

⁵⁵ Más adelante haremos mención a esta aparente contradicción: Carlitos el cirujano, desempleado por elección, representante de la primera fila del partido que representa la clase trabajadora.

(Confederación General del Trabajo), entre otros que iremos mencionando en el curso del análisis.

Tanto Perón como Evita son personajes faros, trascendentes, referentes obligados del discurso de los protagonistas de la lucha, que a pesar de estar muertos en el tiempo de la narración siguen operando cambios claves en el hacer de los personajes. Ambos ocupan un espacio sagrado y son alabados. Inclusive, en muchos casos, leemos oraciones dedicadas a Santa Evita. A modo de ejemplo, cuando Gorja Mercante (el primer compañero que encuentra Carlitos en su recorrido por el campito) se debate entre la vida y la muerte atascado bajo un tronco de eucaliptus y Carlitos se ofrece a ayudarlo, Gorja responde:

- Sí, señor, por favor, deme un minuto que quiero rezarle a la Patrona de mi barrio, a ver si la Santita me ayuda a salir de este lío.
- No hay problema, te espero.

*Eva Perón, tu corazón
nos acompaña sin cesar
te prometemos nuestro amor...*

(INCARDONA, 2013: 26. Las cursivas no nos pertenecen)

De igual forma, las censistas, otros personajes de adscripción peronista, guardan todavía luto por la muerte de Eva, llevando en sus brazos la cinta negra correspondiente. También ellas, con sus cantos de guerra, invocan a los líderes: “- ¡Por Peroón y por Eviita laa vidaa quereemos daaaaar: por Evita capitaanaa y por Peeroón Generaaaal!” (INCARDONA, 2013: 98). Eva, como Perón, forman parte de la memoria ya instintiva de los personajes: “...la canción de Evita que nos salía instintivamente de las bocas, como una memoria que salía a flote de nuevo...” (INCARDONA, 2013: 150).

Al respecto de la memoria viva, muchos de los barrios del Conurbano Profundo, que se mencionan en el discurso de Carlitos y con cuyos habitantes teje relaciones, son los llamados Barrios Bustos que Eva Perón le ordenó construir a la CGT luego de la Revolución Libertadora, para proteger a los refugiados del peronismo cuando se desatara la contrarrevolución. Todos barrios secretos cuya planificación urbana respeta el busto de algún prócer del peronismo -tal como Ciudad Evita dibuja la silueta del rostro de Eva Perón- y que organizaron, por ramas y grupos, la gran masa peronista en fuga. Gorja Mercante, el personaje recién aludido, habita uno de esos barrios, el Barrio Mercante, cuya composición es la de los huérfanos o abandonados criados en el Hospital de Lactantes. Ha sido creado a semejanza del Coronel Domingo Mercante, gobernador de la Provincia de Buenos Aires en el '46. Además de ser un barrio secreto, posee la particularidad de ser habitado por enanos. Entre estos barrios están, también, el barrio de Las Censistas, conformado exclusivamente por mujeres peronistas de lealtad absoluta a Eva, en donde se dice que está enterrado su cadáver, robado de Recoleta para mayor protección; los barrios Finochietto y Carrillo, de los médicos peronistas; el barrio de los boxeadores José María Gatica y Pascual Pérez; los barrios General Juan José Valle y General Raúl Tanco, de rama militar; así como el barrio Adradas, caracterizado por la presencia de una Escuela de

Aviación que forma pilotos funcionales al peronismo; y los Barrios Mensuales, regidos por calendarios diferentes que celebran con grandes fiestas populares los feriados nacionales.

Golpe de gracia de Eva, también, es parte del armamento que posibilita la batalla contra la oligarquía: armas compradas al Príncipe de Holanda sin el consentimiento del General Perón. De su destino oculto (sólo conocido por Espejo y Cardenal Mercante, Caudillo del Barrio Mercante) serían repartidas clandestinamente a la CGT y a los Barrios Bustos.

La narración, en suma, pese a tener un alto contenido maravilloso porta un gran anclaje en la Historia (política) nacional, caracterizando a la ficción la referencia extra-textual permanente⁵⁶.

Por otro lado, la alusión a un submundo desconocido que marcábamos anteriormente tiene que ver con el descubrimiento, de Carlitos primero del auditorio de Villa Celina después, de identidades vecinas y revolucionarias que, sin embargo, permanecen (lo han hecho históricamente) ocultas. El territorio que recorre Carlitos y que luego es materia de su narración es la tierra del peronismo proscrito, de una militancia obligatoriamente silenciosa y aparentemente atomizada pero que no ha perdido su sentido de lucha y su capacidad para contra-atacar a las fuerzas de la oligarquía, siendo un componente clave del curso nacional.

La aventura de Carlitos por el campito es el acceso a un conocimiento marginal de la historia nacional, que se brinda luego a los habitantes de Villa Celina. En nuestra lectura, la novedad del relato de Carlitos está en que permite fortalecer con este nuevo trazado del territorio una ideología marginal ya asumida como legado, que puede entroncar con la peronista, anclando las identidades (colectivas) a una nación en disputa. Es decir, evidencia las fuerzas ocultas del peronismo para proyectar, con mayores fuerzas aun, una disputa política para la conformación de un país que sea representativo de las causas subalternas. Recordemos que en la obra los barrios citados del Conurbano Profundo, los Barrios Públicos que están cartografiados oficialmente, se oponen por populares (ya profundizaremos) a la oligarquía.

Ahora bien, antes de empezar a caracterizar al peronismo como movimiento⁵⁷, como

⁵⁶ Debemos a Juan Diego Incardona la identificación de los siguientes referentes históricos en la novela que enriquecen su interpretación: el personaje Oscar Lorenzo remite a Oscar Lorenzo Cogorno, tercero al mando del levantamiento de Valle y Tanco y fusilado en La Plata luego de un combate y bombardeo; el personaje de Esther remite a Norma Esther Arrostito, militante montonera; Jaureche también aparece en la novela en el personaje del Paisano (en alusión a sus constantes referencias a "los paisanos"); el personaje de Teresa Adelina se corresponde con Teresa Adelina Fiora, Directora de enfermeras de la Fundación Eva Perón; el boxeador Don Alfredo representa al boxeador peronista Alfredo Prada, rival deportivo de José María Gatica en los años 40.

⁵⁷ Es importante la noción de *movimiento*, puesto que el peronismo se autodenominó Movimiento Nacional Justicialista, constituyendo el Partido Justicialista un instrumento deliberado para ejercer el poder popular desde el aparato político-estatal. La voluntad de trascender el partido político fue evidente desde los comienzos e incluso, en dichos comienzos, se debatió críticamente el esquema del sistema político partidario-liberal adoptado en nuestro país.

idiosincrasia, como forma cotidiana de vida⁵⁸, desde la óptica narrativa, quizás convenga especificar los dos contextos narrativos: la narración que funciona como marco, por un lado, y el tiempo de los hechos relatados por Carlitos, por el otro.

Juan Diego se encuentra con Carlitos el ciruja allá por el año '89, más específicamente en mayo, cuando faltaban apenas dos meses para que Menem asuma su mandato presidencial y el panorama nacional estaba marcado por la inestabilidad económica. Así comienza nuestra obra: "Era la época de las tizas locas, de la remarcación. Mis viejos [los de Juan Diego] se pusieron nerviosos porque no les alcanzaba la plata y estaban intratables..." (INCARDONA, 2013: 9).

Carlitos sorpresivamente aparece en una esquina, donde Juan Diego mataba el tiempo junto con sus amigos el Moncho y Leticia. En una atmósfera bien barrial a la que no le faltan las leyendas urbanas -como la personificación oculta de un muñeco de jardín que mira a la calle Ugarte, bautizado por todos "el enano de Ugarte"- hace su ingreso el ciruja, precedido de su imponente canto. Su porte andrajoso y la compañía del gato montés son un conjunto suficiente para que se establezca la camaradería. Carlitos se sienta junto a "los pibes" y empieza parte de su historia personal, a pedido de la platea. En realidad, comienza con la anécdota de cómo trabó amistad con el gato, fiel compañero de ruta.

Ya en ese relato primero aparece la mención a lo raro, lo secreto. Jugando al grillo⁵⁹ en la Sudoeste, en la fiesta por la conmemoración del 17 de octubre, Carlitos acaba perdiéndose en el campito. Misteriosamente, se le suma como compañero un gato bastante indómito, de ojos rojos. Juntos llegan hasta un paredón que, luego descubre el ciruja, es el límite de un barrio muy extraño en el que, insólitamente, están celebrando a lo grande el 25 de mayo⁶⁰. El gato despierta el terror popular, porque los vecinos están seguros de que es el mismísimo hombre gato, y es capturado y atado a un palo en el centro de la plaza. Carlitos, desesperado, teje una estrategia dolorosa pero certera de rescate. Conocedor de las fases del estado alcohólico que empieza a manifestar la población (recordemos el marco festivo), espera a que la borrachera duerma a los habitantes de este barrio particular -quienes pretendían darle muerte a pedradas al bicho- para rescatar a su amigo gato y darse a la fuga.

Sin conciencia temporal, Carlitos huye con el gato por el campito y, en un tiempo también impreciso, llega a la Sudoeste. Observando que la noche del grillo había pasado y que no había

⁵⁸ La enumeración no implica que los términos sean sinónimos, sino que el peronismo los contiene en algún punto a todos.

⁵⁹ Juego popular y nocturno. Consiste en repartirle instrumentos a los jugadores, quienes se dispersan por un amplio terreno buscando escondites desde donde hacerlos sonar. Mientras, hay buscadores que se guían por los sonidos e intentan develar a quien está oculto. Gana el último en ser descubierto. En este caso, el premio era una canasta familiar.

⁶⁰ Más tarde, Carlitos descubrirá que, como ocurre en otros barrios, éste rige su vida según un calendario paralelo: al decir de Chatterjee (2008) es la manifestación del tiempo heterogéneo de la nación.

ganado como creía, sino que había sido descalificado por irse demasiado lejos, toma la decisión de partir. El deseo es movido también por la angustia que le provoca ver cómo el barrio manifestaba nuevamente un clima de lo más cotidiano con un fuerte, casi palpable, sentido del trabajo. Sumando a ello la experiencia transitada por lo insólito, se impone el internarse en el campito nuevamente en busca de más aventuras, aunque ahora escoltado por el gato.

Es en este punto que Carlitos da fin a su relato. Hasta aquí las fechas son inciertas: 17 de octubre, día de la Lealtad, de algún año pasado. También, hasta aquí, el relato del ciruja no cobra mayor relevancia. Juan Diego y sus amigos se fascinan por sus dotes de cuentero e incluso afirman que sería un gusto volver a verlo, que se dé una vuelta un día de estos (hay un entusiasmo y un afecto efectivo), pero el relato aún no adquiere su peso específico.

El decir de Carlitos va ganando sentido y espacio narrativo en la medida en que lo que cuenta entronca con el interés de Juan Diego y, extensivamente, del barrio en su totalidad. Se afianza como pocos cuando aparece la trama secreta de la oligarquía. Un día, en la terraza de su casa, Juan Diego descubre que al lado está trabajando Carlitos. Lo convida, entonces, a refrescarse un rato a su techo y aprovechan para cruzar algunas palabras. “¿No era que a usted no le gustaba trabajar?” (INCARDONA, 2013: 22), pregunta Juan Diego y da en la tecla que hará sonar la épica peronista. Efectivamente, Carlitos el ciruja está trabajando movido por una fuerza mayor y peligrosa: la oligarquía.

Ocurre que, de personalidad andariega, los satélites naturales son su sentido de la orientación a cielo abierto, en el campito. No obstante, el cielo está tan revuelto últimamente que debe ahorrarse para comprarse una brújula. He ahí la causa de “la changa” en Villa Celina, en el techo del vecino de Juan Diego. “Las constelaciones se están desfigurando, por cuestiones políticas” (INCARDONA, 2013: 23), comunica el ciruja y es el atributo político, que modifica el espacio celeste, el que abre curso a un relato de peso e interés para Juan Diego.

La oligarquía (le dijeron a Carlitos que corporizada en las vecinas del Barrio Norte) le ha alquilado satélites a la NASA para espiar a los Barrios Bustos. Ante la sorpresa de Juan Diego, Carlitos declara que, en efecto, lo que está oyendo es algo que pocos conocen. Pero que a él le sucedió que intentando llegar a Villa Celina siguiendo los astros desembocó en cualquier otra parte, accediendo a sucesos verdaderamente inimaginables. La historia, para Juan Diego, ya posee los condimentos necesarios para generar un efecto magnético: “-Cuentemé, por favor” (INCARDONA, 2013: 23), le suplica al ciruja.

Aquí inicia la historia del peronismo propiamente dicha. El vagar del ciruja se transforma, como dijimos, en todo un recorrido épico que devela la fuerzas golpistas de una oligarquía en pie de guerra, en tentativas de destruir al peronismo en su resistencia clandestina. Por azar, totalmente perdido, Carlitos se topa con Gorja, el enano, preso por un tronco de eucaliptus que amenaza venirse abajo

sobre él, comprometiendo su vida. El rescate de Carlitos da paso a una sociedad (Carlitos, el gato, Gorja) cuyo móvil de asociación es, en principio para el ciruja, el conocimiento de un universo nuevo del cual el enano parece ser el portal. Pero pronto, cuando éste lo lleva a conocer su Barrio Busto, el barrio Mercante, dan de cara con un panorama desolador que tiene, nuevamente, a la oligarquía como centro. La comunidad del barrio Mercante, se enteran al llegar, había sido evacuada a los Tubos de Obras Sanitarias donde anteriormente funcionaba una planta que abastecía de agua a los Barrios Bustos, pero que salió de circulación por un atentado de la oligarquía en los '60. Ahora, este grupo de interés reaccionario ataca de nuevo con un arma novedosa y poderosa en extremo puesta a prueba en el Barrio Mercante como primer franco: El Esperpento. Un arma biológica construida por los médicos forenses del Ejército en el Hospital Militar, forjado de múltiples cadáveres, de una altura que multiplica a 20 hombres juntos, repleto de cicatrices y cosiduras, carente de lenguaje pero emisor de sonidos ensordecedores y -dos símbolos- con las manos de Perón y una bandera argentina que le cubre las partes íntimas: "...el monstruo es una profanación viviente." (INCARDONA, 2013: 42).

El Esperpento es, simbólicamente, el último ardid de la oligarquía, la última de sus formas. De tal magnitud que moviliza la organización aparentemente atomizada de los Barrios Bustos y toda la resistencia de ideología peronista del Conurbano en su contra. Este segundo relato que presenta *El campito* en boca de Carlitos el ciruja no tiene fecha precisa pero, en nuestra lectura, es cercano al contexto de la narración primera (el año '89), porque las referencias históricas conforman un arco temporal que va desde el 17 de octubre del '45 hasta el ultraje al cadáver del General Perón, pasando por diferentes hitos (funestos y gloriosos) de la historia militante peronista. Cuando Gorja, Carlitos y el gato están en el Tubo de Obras Sanitarias pueden leer en las paredes referencias a las distintas fases de la lucha, que en un tiempo superpuesto caracterizan la ideología peronista:

*Somos la rabia
¡Patria sí, Colonia no!
¡Patria o muerte!, ¡venceremos!
La Patria sin Perón es un barco sin timón
¡Juventud presente, Perón, Perón o muerte!
¡Sin galera y sin bastón, los muchachos de Perón!
A un guerrillero no se lo llora, se lo reemplaza
¡Si Evita viviera mataría a López Rega!
¡Libres o muertos, jamás esclavos!
¡Evita, Perón, revolución!*

Lucha y vuelve
(INCARDONA, 2013: 50. Las cursivas no nos pertenecen)

Podríamos incluso pensar que esta novela-monumento al peronismo alerta implícitamente dos cuestiones: el peronismo no ha muerto y es capaz de contra-ofensivas (seguro de resistencias) y el fin de la década del 80 y la llegada del menemismo, aún en democracia, no deja de ser un monstruo de la oligarquía, representada en la última figura, El Esperpento. De otro modo, la temporalización del relato

de Carlitos es indefinida y amplia porque el peronismo es una línea de continuidad histórica que pervive fuerte y aún tiene materia para hacer Historia, frente a las amenazas también constantes de la oligarquía argentina, que no necesariamente revisten sólo carácter militar. Podríamos aventurar que se trata de la Gran Historia de la resistencia que reconfigura y une identidades (porque a pesar del paso del tiempo la lucha es siempre la misma) frente a la pequeña historia de la oligarquía⁶¹.

Por todo lo mencionado es que, salvo el Golpe del '55, los otros Golpes no están explicitados o acentuados. El efecto golpista de la oligarquía es continuo luego de que consigue obturar el proceso popular de Perón a la cabeza del poder político. Como si los sostenidos ataques de la oligarquía en el tiempo no fuesen sino una continuación de aquel Golpe del '55, lo que justificaría la superposición y confusión de diferentes etapas de la resistencia peronista en la novela.

La figura del Esperpento, a su vez, en esa dimensión descomunal y con esa conformación descrita (hecho de cadáveres y ultrajes, más allá del lenguaje) caracteriza muy bien el carácter hegemónico y anti-popular de la oligarquía. Ahora sí, estamos en condiciones de ingresar en esta épica del peronismo desde la configuración que la trama hace del Movimiento y la ideología peronista: el peronismo representa al pueblo y sus ideales y, además, es una fuerza contrahegemónica (asediada por lo dominante, en busca de su neutralización o absorción permanente).

Son dos las claves para afirmar esto. Por un lado, lo que ya enunciamos en torno a la condición clandestina del peronismo (los Barrios Bustos) asociada, a su vez, a la proscripción del peronismo. Pero por otro lado, es importante la conformación en detalle del territorio peronista, sus características, que permite identificar lo popular y subalterno directamente con el Movimiento.

Sobre el primer aspecto señalado, agregamos que el peronismo parece ser la ideología popular por excelencia, la única alternativa del margen, porque la obra presenta una configuración cultural cuyo *campo de posibilidad* -aquel marco regulatorio que determina lo posible o imposible en las representaciones, prácticas e instituciones- (GRIMSON, 2011) se caracteriza por la existencia de tan sólo dos frentes ideológicos: el oligárquico de prácticas golpistas y el peronismo de prácticas de resistencia popular. Las identidades, por plurales que sean, sólo pueden encausarse en alguno de esos dos bandos enfrentados. La diversidad de cada frente⁶² no desmonta la estructura bipolar que trama especialmente la configuración cultural. Incluso el jardinero de los campos galvanoplásticos, pese a ser anarquista y mantenerse relativamente al margen de la trama política del momento ofrece en un

⁶¹ Los conceptos de pequeña y Gran Historia remiten obligadamente a Kusch (1975) y más adelante se hallarán herramientas para vincular con mayor firmeza las categorías a la oligarquía y al peronismo, respectivamente.

⁶² Dentro de la oligarquía hay fuerzas civiles, militares, paramilitares, también militantes o ideologías de izquierda, puntualmente el Partido Socialista; así como dentro del peronismo encontramos la confluencia de sectores también heterogéneos: cívicos, militares, estudiantiles, gremiales, grupos radicalizados como Montoneros o la Juventud Peronista.

instante crítico de la lucha armas químicas⁶³ a Cardenal Mercante, para que la balanza (de dos platillos) se incline a favor del peronismo.

Los intereses son tan encontrados, tan extremas las posiciones planteadas -o populares o antipopulares- que la *lógica de interrelación* (GRIMSON, 2011) que urden las partes de la configuración cultural señalada hace que en estas identidades al límite (en tensión constitutiva e instituyente) todo sea posible en nombre de la causa. Desde armas de distinto calibre hasta el mismísimo Esperpento. La trama simbólica común, compartida de esta configuración cultural -la que posibilita marcos tanto para el entendimiento como para el enfrentamiento, la que habilita posiciones de sujeto y enunciación de acuerdo con principios compartidos de visión y división de mundo- es la del enfrentamiento visceral y eminentemente político que caracteriza la época.

La configuración cultural de *El campito* articula entonces una heterogeneidad desde la cual se abren dos posibles identificaciones, regula dos identidades que se reconocen en esa dinámica de poder que instituye una hegemonía, así como igualmente se tensionan y rechazan entre sí. La proscripción del peronismo es, entendemos y la obra sigue esa lectura, una medida del poder político que tiende a negar una identidad popular que, por popular y masiva, es susceptible de disputar sentidos hegemónicos. Y, de hecho, cuando es gobierno advienen los Golpes.

La clandestinidad de las identidades del relato de Carlitos se vincula directamente con su ser popular. No en vano al final de la gesta, cuando Carlitos narra la victoria peronista frente al Esperpento, sucede que la bandera argentina que le cubre las partes acaba hecha jirones en su cuerpo. El Esperpento no encarna al pueblo argentino, en su carácter colectivo, nacional. El relato de Carlitos, en consecuencia, es de alto contenido vital, bien que marginal (o vital por marginal): en él se condensa un saber subterráneo de la historia que puede torcer el curso nacional desde su visibilidad creciente en los márgenes⁶⁴.

La ideología popular y contrahegemónica está presente en el otro aspecto señalado: en la composición absolutamente residual del territorio que ocupa, que define al peronismo. La identificación del peronismo con los desechos es un símbolo de su lucha, del margen, de lo que no adscribe al *status quo* ni a la elite, el contrapelo de la historia.

Concretando, el espacio que habitan los personajes es un espacio marginal al extremo. Residual en el sentido literal del término, Carlitos narra un territorio hecho de la basura de Capital

⁶³ En este punto queda claro que el jardinero es una referencia implícita a Erdosain, personaje de Arlt. Por eso su lancha se denomina "La Elsa", en correspondencia con el personaje de Arlt Elsa, mujer de Erdosain.

⁶⁴ En la figura del Cantor, mención implícita a Hugo del Carril, encontramos condensados estos dos aspectos señalados: identidades movidas por la causa contra la oligarquía y el valor del conocer la subterrneidad/clandestinidad del Conurbano. Habitante del Purgatorio, abandona sin dudarlo su hogar cuando se encuentra con Gorja, Carlitos y el gato. Los motivos: vencer al Esperpento y *conocer* directamente el territorio marginal que le relata el grupo visitante.

Federal acumulada por centenares de años allí, en lo más hondo de Buenos Aires. Lugares conformados por los residuos que arrastran el Río Matanza y el Riachuelo y se quedan allí para darle identidad al territorio. Para ilustrar esto, nos permitimos una cita extensa:

...seguimos viaje. Los paisajes y los climas cambiaban a cada rato. A veces, doblando en una curva, nos encontrábamos frente a llanuras verdes, habitadas por la increíble fauna local; otras, atravesábamos páramos desolados, secos y ventosos donde no se veía un alma. Lugares opuestos que sin embargo tenían algo en común: el efecto de la contaminación. En las zonas fértiles la mugre producía pastos insólitos que pasaban por toda la gama de colores, desde pastos transparentes parecidos a medusas hasta un césped tan cargado de pigmentos que dividía la tierra en parcelas multicolores. En las zonas pobres, el basural estaba petrificado en el suelo o disuelto en un polvo fino, una podredumbre que, llevada por el viento, secaba todo a su paso. Así eran los campitos del conurbano profundo. Vivos o muertos, todos estaban echados a la suerte del Riachuelo, del Matanza y las cuencas menores, brazos y zanjas donde hombres urbanos y suburbanos han insistido en tirar durante décadas, basura, desechos industriales, armas, autos y muertos. Nada común podía resultar de esa combinación... (INCARDONA, 2013: 94-95).

A medida que El Ciruja avanza con la historia, vamos conociendo en su voz estas tierras insólitas, difíciles. Un basural (Basural Embalsamando o Petrificado) que por extraños efectos de la contaminación se mantiene intacto, petrificado sin que sus componentes lleguen a la putrefacción, aún haciendo años que han sido desechados; el Río de Fuego cuyas aguas, por los mismos motivos, son llamas violetas y tienen la particularidad de no quemar por unos momentos, llamas tibias que embellecen el paisaje; campos de vegetación transparente que a primera vista parecen de cristal; desiertos de carbón, conocidos como La Carbonera; nubes de vapor venenoso que convierten en piedra a quienes tienen el infortunio de encontrarse abajo de ellas.

Del mismo modo que la contaminación depara inciertos y extraños destinos a la geografía del terreno, ocurren cosas semejantes con los seres que viven en esas tierras insólitas: loros barbudos traídos por los vascos en la época de la colonia y que hablan euskera; perros de dos narices jolgoriosos y divertidos; sapos gigantes capaces de devorar de un bocado nubes de mosquitos, cuyas dimensiones también son exageradas; un bagre que creció inusualmente y que es el terror de las poblaciones que colindan las riberas del Matanza y del Riachuelo (ya que come a todo ser humano que se acerque al río), el famoso Riachuelito, símil devaluado del mítico Nahuelito; pájaros meones como zorrinos; entre otras extrañezas.

Territorios hechos y desechos por la acción ilimitada e impensada del hombre. Símbolo perfecto de la propia condición de marginalidad, de las relaciones sociales que producen basura, seres residuales, excluidos más allá del límite de lo pensable. Tal como lo demuestra la existencia de barrios al borde de la desposesión absoluta. Ingeniero Budge, por ejemplo, aquel sitio de casillas de palos y cañas, de seres muy pobres, desdentados y huesudos que casi no discurren y están faltos de voluntad. Territorio plagado de perros sarnosos e igualmente escuálidos que se rascan en los yuyos y se nutren del Matanza. Barrio, finalmente, que impulsa las lágrimas del sector peronista y que no posee población

de jóvenes o niños, reinando en esa vejez absoluta que lo caracteriza la presencia cercana de la muerte sin resurrección.

Es interesante cómo, por lo que vemos, en *El campito* estos sujetos y los espacios que habitan se configuran más allá del margen: marginales en una representación de sentido común son los habitantes humildes, los pobladores, famélicos, escuálidos de las Villas de casillas de chapa y madera. En *El campito* estas características son llevadas a su punto más extremo. No es sólo la pobreza ni el hambre lo que determina la marginalidad de los personajes, sino su extraordinaria rareza que los coloca al margen, incluso, de los márgenes sociales.

Son estas características residuales las que permiten una identificación política y territorializada, en términos de Haesbaert (2007 y 2005). Sólo quienes nacieron en esas tierras pueden resistir y asumir positivamente la vida que se les ofrece, porque están hechos de la misma mugre. Y eso marca una distancia enorme con grupos humanos que no podrán identificarse con ello: *“Era difícil imaginar enemigos deseando conquistar un lugar así. Sólo nosotros, que estábamos hechos de su barro, de su agua, de su mugre podíamos amar esa tierra”* (INCARDONA, 2013: 115), cuenta Carlitos.

Hay una entereza vital e invaluable en lo popular y, además, sólo puede declararse movimiento de ideología popular, de amor hacia el pueblo quien habita esos extremos, quien conoce el pueblo en su costado más profundo y doloroso. El peronismo, único habitante de esas tierras, es por tanto la voz disidente, la absoluta *diferencia* (CHATTERJEE, 2008). Porque el resto que signa el paisaje no es otro que el resto simbólico y concreto de la Historia, quien pugna por reescribirla desde su costado del mundo. Verdaderamente, habitar esos horizontes y representarlos es haber adquirido una *mirada otra* sobre las cosas y las relaciones de poder. Hay, desde el peronismo, una defensa de la condición marginal, ideología que en esa unión de lo residual y lo popular advierte la presencia de un casi paraíso de alto valor histórico, ideológico, social y hasta poético. Por eso, ante el espacio en descomposición observado, cree Carlitos estar frente a *“un cielo en la tierra, tan cargado de estrellas que, aunque estuviese compuesto de porquerías, igual era capaz de inspirar a cualquier poeta que lo viera.”* (INCARDONA, 2013: 95).

Esta condición marginal que es defendida por el peronismo constituye, desde su universo de entendimiento, el pueblo argentino sin más. Por eso, a pesar de que encontremos en el transcurrir de las páginas muchísimas identificaciones que son más bien cerradas y muy específicas⁶⁵ las solidaridades son muy fuertes. Más allá de las reconocidas y marcadas diferencias, todos se saben parte de una comunidad mayor, son parte del pueblo argentino, conformado necesariamente desde

⁶⁵ Recordemos, si es necesario, el oculto barrio Mercante habitado sólo por enanos peronistas, que como eran huérfanos o abandonados, de origen desconocido, acaban asumiendo todos el mismo apellido, en vínculo directo con el barrio en que viven; o bien las censistas, también peronistas, todas mujeres que habitan un barrio al cual no pueden ingresar hombres.

intereses populares y subalternos. Por eso cuando Eva nutre de armas al peronismo se explicita allí que esas son las armas del pueblo (INCARDONA, 2013: 111).

Estas solidaridades de las que venimos hablando tienen que ver también con una condición que, al menos en *El campito*, es representada como propia del peronismo: establecer vínculos a partir de las necesidades de la gente. Un buen peronista está atento para ayudar y socorrer al vecino, al compañero. Condición de la cual Eva es el prototipo a seguir. En la obra, aparte, hay otros casos ilustrativos. Cuando hacia el final del libro, ya en el “Glosario de personajes, lugares y algunos objetos”, leemos el nombre de la calle Martín Ugarte, podemos saber que este personaje -peronista- se caracterizaba por ser generoso, dispuesto a actuar en favor de la comunidad de Villa Celina: “*el señor Martín Ugarte, un hombre bueno que se la jugaba por la gente*” (INCARDONA, 2013: 171). Y es el propio Perón quien, en primer lugar y desde su figura de máximo mandatario, está cerca del pueblo. También en el “Glosario” vemos una anécdota en la que Perón le proporciona una vivienda en Villa Celina a quien llega a la Quinta de Olivos a repararle el aire acondicionado. El relato es de Gustavo Rearte, hijo también de Gustavo Rearte, fundador de la JP en el año '57. Militancia que, en este caso, está garantizada y sellada por aquel encuentro primero, directo y afectuoso con el General:

La razón por la cual mi papá llegó a Villa Celina es porque a Perón se le rompió el aire acondicionado de la Quinta de Olivos!! Me tengo que reír. Mi viejo laburaba para Siam [...] Mantenía y reparaba unidades y le ‘tocó’ ir a la quinta... Perón le dijo ‘che pibe, ¿y a vos te hace falta algo?’ A lo cual mi viejo le comentó que se estaba por casar y no tenía vivienda... Perón le dio el apartamento de Villa Celina [...] Mi viejo juró dedicarse a luchar por Perón el resto de su vida. (INCARDONA, 2013: 177-178)

Lo dicho guarda relación con la representación del peronismo como una identidad política que alberga a las masas populares, a una mayoría necesitada, que es además una identidad plural; la obra parece ser consciente de la heterogeneidad constitutiva de lo social (GRIMSON, 2011 y CHATTERJEE, 2008). Por ello, no es casual que pululen en la novela grupos diversos de identificación aún así peronistas como Montoneros, los centros de estudiantes, la Juventud peronista, la CGT, el ejército peronista, los boxeadores, los médicos, obreros, trabajadores, sindicatos, etc.. Pero más representativo aún del carácter masivo del peronismo -por la defensa de los intereses populares- es la identificación espontánea del pueblo en favor de la ideología peronista; sujetos que se unen a la causa sin otra organicidad que la de pertenecer a un barrio y, desde allí, al peronismo.

Podríamos decir que la gesta narrada es, en efecto, una verdadera pueblada, el pueblo mismo que toma las armas por una causa común, movido por la necesidad y por principios amenazados. Incluso, vecinos de los Barrios Públicos se suman a la batalla sólo con armas de cocina. Otra vez, como en el 17 de octubre (momento histórico sobre el cual hay referencias constantes), el pueblo se organiza frente a una situación extremadamente crítica. El pueblo en lucha es un verdadero Ejército

popular en contra de la oligarquía que ataca. Sus diferentes alas y frentes están constituidos por grupos que se identificaron políticamente con el peronismo en diferentes épocas, dejando vislumbrar -en términos de Chatterjee- la heterogeneidad del tiempo que habita la nación. Esto nos marca, sin lugar a dudas como dijimos antes, la supervivencia del peronismo a lo largo del tiempo en una Gran Historia, superando obstáculos de importante envergadura, incluso la misma proscripción. Centenares de sujetos olvidados, escondidos, excluidos se levantan en una organización espontánea. Cardenal Mercante, el “caudillo”, líder de los enanos del barrio Mercante, bien lo dice cuando los enanos se organizan para la lucha: “¡Este es el subsuelo de la patria sublevado!!” (INCARDONA, 2013: 48)⁶⁶.

La gesta peronista, puesta en boca de Carlitos, nos va ofertando las claves necesarias para comprender mejor esta identidad macro y diversa. Las identidades que lo conforman son definidas, de manera positiva, por varios aspectos que, a riesgo de ser repetitivas, pasaremos a desglosar con detalle más analítico.

Como primer punto a considerar, las identidades del peronismo son siempre, en la obra, clandestinas, amenazadas, como venimos explicitando, por la oligarquía. La clandestinidad es una marca distintiva. Ya mencionamos la presencia de los satélites de la oligarquía, y no por vana precaución el ingreso al barrio peronista del El Purgatorio (quizás uno de los Barrios Bustos, se señala) es casi un panóptico: se accede a él por una estrecha calle iluminada por faroles absolutamente cegadores; campo visible sólo para los guardianes del barrio quienes, desde su frontera, observan cuidadosamente el perfil de quien pretende visitarlo⁶⁷.

Colectivos enteros viven escondidos. Sus barrios permanecen ocultos y tienen difícil acceso, sobre todo por el momento de elevado conflicto social que testimonian. Pensemos, una vez más, en los enanos del barrio Mercante que, además de los aspectos físicos que dan cuenta de la clandestinidad (la entrada oculta al barrio, el único acceso por un puentecito endeble que cuelga por encima de las aguas de un río pestilente), son conocedores profundos de una historia no escrita adrede por los poderes hegemónicos, quienes insistentemente han intentado borrar la resistencia peronista del mapa, en sentido literal. Los enanos son la memoria viva de esa historia y en las escuelas aprenden desde el

⁶⁶ Referencia implícita al decir de Raúl Scalabrini Ortiz en su obra *Los ferrocarriles deben ser del pueblo argentino* (1946) quien refiere al peronismo del 17 de octubre de 1945 en esos términos, textual, haciendo mención en su apartado “Nacimiento de una esperanza” al cimiento de la Nación que asoma: “Era el subsuelo de la patria sublevado. Era el cimiento básico de la Nación que asomaba, como asoman las épocas pretéritas de la tierra en la conmoción del terremoto. Era el substracto de nuestra idiosincrasia y de nuestras posibilidades colectivas allí presente en su primordialidad sin reatos y sin disimulo. Era el de nadie y el sin nada en una multiplicidad casi infinita de gamas y matices humanos, aglutinados por el mismo estremecimiento y el mismo impulso, sostenidos por misma verdad que una sola palabra traducía: Perón.” Nuevamente, el vínculo entre peronismo y Gran Historia; heterotopía contrahegemónica y nación de sustrato popular.

⁶⁷ La intertextualidad y/o interdiscursividad que introduce la novela con el barrio El Purgatorio, en particular, y con otros aspectos más, en general, será luego analizada. Sin embargo, cabe un adelanto aquí: este espacio señala el contenido trascendente de la vivencia del Conurbano; un lugar simbólico en donde se juega la existencia, como ocurre con los expedicionarios de Saavedra en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

Jardín de infantes tal saber no oficial. Esto determina, quizá, que hayan sido ellos los destinatarios del arsenal comprado, clandestinamente, por Evita y el Coronel Espejo en el '55 para resistir la Revolución -autodenominada- Libertadora, pero que por razones de fuerza mayor (la captura de Espejo en una prisión del Sur y la consecuente imposibilidad de lograr que las armas lleguen a destino confiable) no pudieron ser utilizadas en aquel entonces⁶⁸.

El mismo origen clandestino de esas armas tiene una flotilla de aviones de guerra que despliega su poder en la defensa de las tropas del Ejército Popular durante la batalla relatada.

Después la historia argentina fue caprichosa, dio vueltas y más vueltas, y ellos, los peronistas de Evita, quedaron aislados en los campitos del sudoeste. Pero ahora parecía que había llegado el momento de usar aquellas armas, las mismas que Eva Duarte había comprado para el pueblo argentino. (INCARDONA, 2013: 111)

Porque también, como segundo aspecto, estas identidades que viven en la clandestinidad saben leer la coyuntura y detectan el momento exacto para sacar a relucir sus fuerzas. Identidades que son eminentemente históricas, con clara conciencia de los conflictos de poder que marcan la dinámica social. Sujetos que saben que habitan una trama cultural que, por heterogénea que parezca, articula una totalidad en donde se hallan sedimentadas relaciones de poder que los convocan, como constructores y posibles agentes de cambio de los sentidos de la totalidad aludida (GRIMSON, 2011).

En tercer lugar, otra de las formas en que se definen las identidades del peronismo es que, ya lo mencionamos escuetamente, son identidades fundamentalmente colectivas, aunque en algún punto puedan ser consideradas cerradas. Viene a cuento el ejemplo de las censistas, quienes no permiten, por ordenanza municipal, el acceso de hombres a su barrio. Otro ejemplo que grafica esta idea de identidades cerradas es, nuevamente, el Barrio del Purgatorio en cuyo centro hay una cárcel y en donde es necesario tener permisos especiales para ingresar, aparte de la estricta vigilancia que lo protege.

Esta característica permite una identificación territorializada muy relevante en la marginalidad y en el suburbio. Cada barrio tiene distintivos muy fuertes, tanto de la población como del territorio que permiten a sus pobladores afirmar de dónde son. Pero, insistimos en destacarlo, si bien existen distancias enormes entre los distintos grupos, todos tienen dos particularidades comunes que los enlazan por sobre todas las cosas: son simpatizantes del peronismo y residen del mismo lado de la General Paz, avenida que funciona como frontera, no sólo política, también de significaciones (GRIMSON, 2010). Hay, entonces, identidades construidas desde una ineludible adscripción a un grupo que comparte intereses (recordemos la bifurcación de la *configuración cultural* que construye la

⁶⁸ Las fechas y episodios consignados son una ficcionalización que no respeta tajantemente los hitos de su referente histórico (Eva, por ejemplo, muere en el '52) produciéndose una suerte de anacronismo.

obra), desde el cual se conciben y obran representaciones y prácticas basadas en maneras análogas de ver lo real (GRIMSON, 2011). Las identidades peronistas poseen un gran sentido de pertenencia y se fundan aquí en la búsqueda de equilibrio entre *diferencia* y *repetición*, encontrando en la identificación con un *nosotros*, con un curso histórico común, el mayor sentido y los reparos frente al mundo (ARFUCH, 2010).

Desde nuestro marco teórico, la afirmación identitaria supone una disputa simbólica y efectiva sobre un territorio, el despliegue de la territorialización (HAESBAERT, 2007 y 2005) como estrategia para ejercer poder en una dinámica social que sabemos no escapa a la configuración de una hegemonía (GRIMSON, 2011). Esto forma parte sin dudas del planteo de *El campito*, y lo vemos en una cuarta característica que sigue definiendo positivamente a las identidades del peronismo, que tiene que ver con la cabal conciencia del territorio y su defensa material y simbólica -es decir en su doble acepción- (HAESBAERT, 2007 y 2005) que poseen los personajes. El territorio es eminentemente ideológico y sus marcas físicas y su recorrido dan cuenta de identidades colectivas que se relacionan con el mapa desde claves sociales que, como vimos, están afectadas por el conflicto social elevado a lo crítico en esta época de guerra, de “contar vidas”⁶⁹ que se relata.

-Gorja, esperá un momento. Ahí viene gente.
[...]
-¿Quiénes serán?- pregunté.
-Ni idea, pero *no parecen de acá*.
-¿Serán espías? ¿Gente de la oligarquía?
-No sé, pero *no me gustan nada*. ¿Salimos corriendo?
-Ya es muy tarde -dije-, están muy cerca. Esperemos a ver qué pasa. Por las dudas, vos no le cuentas nada de los barrios Bustos.
-*Mire cómo están vestidos. Estos tipos deben venir del otro lado de la General Paz*.
-*Seguro*. (INCARDONA, 2013: 32. Las cursivas nos pertenecen)

Tal es la importancia que se le otorga al territorio, que hacia el final del libro el lector se encuentra con un mapa del campito, donde están localizados los barrios mencionados en la narración. Volveremos más adelante sobre los sentidos de esta inclusión.

Una quinta característica rondó todo lo enunciado: éstas identidades se identifican a partir de la lucha que emprenden. Una lucha que les toma el cuerpo, porque no es sino una batalla entre diferentes clases sociales -los pobres, descamisados, obreros, los marginales de la historia frente a la oligarquía- distanciadas por un abismo que precipita al margen y nuestros personajes tienen una conciencia fuerte de la clase a la que pertenecen. Saben que viven en una *contextualidad radical* (GRIMSON, 2011), que la realidad es un entramado complejo que hay que saber leer porque sedimenta (y naturaliza)

⁶⁹ “...Candela y Catalina se abrazaban con todas las compañeras que se iban encontrando. A veces se reían, nerviosas, al comprobar que una amiga seguía con vida; otras veces se lamentaban, al enterarse que alguien había caído en combate.” (INCARDONA, 2013: 157)

relaciones de poder. La conciencia del mundo a partir del conflicto social y la visibilidad de una hegemonía (oligárquica aquí) es lo que permite la vida en los márgenes como el despliegue permanente de acciones corrosivas que hagan efectivo otro curso de la Historia, que tuerzan la condición de subalternidad que los caracteriza, creyendo profundamente en la posibilidad de cambio social:

Quizás algún día, aquel basural también se transformaría, como los potreros del campito, en una zona de plantas y animales maravillosos. Teníamos que confiar en que la suerte nos deparara buenos efectos de la contaminación. Todo sería posible en el futuro. Ahora había que pelear por esa idea y resistir los embates de las clases dominantes, luchar por el Mercado Central y sus periferias, ya fueran fértiles, ya desérticas, y no regalarles nada, ni siquiera la suciedad, ni siquiera el agua podrida, ni siquiera la mierda. (INCARDONA, 2013: 115)

Ya dijimos que la contextualidad radical en la trama no es otra que el reconocimiento de una configuración cultural bifurcada entre lo popular y lo oligárquico, y que bogar por el último polo es bregar por intereses golpistas, privados e individuales, que niegan la identidad de la mayoría. No sería errado enjuiciar la gesta como la lucha lisa y llana por la vida, ya que los márgenes representan el pueblo como valor colectivo. Por ello, la batalla relatada por Carlitos en la lucha contra el Esperpento se emprende jolgoriosa y emociona. La guerra es una fiesta, porque hay un sentimiento profundo que los guía a pelear por su tierra, por su ideología, porque en el fondo es en todo sentido afirmar la vida: desde su concepción de lucha inherente, que convoca obligatoriamente a asumir, hacerse cargo de un frente (GRIMSON, 2011; CHATTERJEE, 2008 y HAESBAERT, 2007 y 2005), hasta la clarividencia de que, asumido el margen como el lugar de la contrahegemonía, la lucha es aguerrida, a todo o nada por la existencia.

Por eso es que pese a parecer desigual la batalla emprendida⁷⁰ la lucha se impone y, más allá de las tristezas y broncas por las que transitan los personajes en momentos recurrentes, también reinan los cánticos de aliento y la felicidad profunda que está por detrás del vínculo de compañerismo que teje la lucha. La imagen de la batalla, vista en estos sentidos, es pintada como una verdadera y descontrolada fiesta, que desata pasiones extremas (incluso en el gato):

Los bombos hacían temblar el cielo y la tierra. [...] Estandartes pintados con la V se mezclaban con banderas argentinas. Las delegadas censistas, lideradas por Teresa Adelina,

⁷⁰ En la batalla, las armas y elementos con que cuentan las clases dominantes para el ataque son, en mucho y aparentemente -no es una contradicción, porque el peronismo igual vence-, superiores a las que posee el Ejército Popular (los vecinos de los Barrios Públicos al ataque con cuchillos de cocina, recordemos): “-Mi nombre es Esther- dijo-, soy montonera. A ver quién puede darme un arma como la gente. / Todos se quedaron callados, mirándola, era una joven muy linda, sencilla pero bien arreglada. El coronel Lorenzo se adelantó y le alcanzó un fusil. Ella lo tomó y lo revisó. / -Qué cosa tan vieja- comentó. / -Es un arma excelente- le retrucó Lorenzo-, un Mauser 1909 Modelo Argentino, con cañón de acero al Volframio. / -Es lo que digo, esto es del año del ñaupa. Nuestros enemigos usan FAL.” (INCARDONA, 2013: 137). Armamentos más sofisticados, modernos y numerosos obligan a la resistencia peronista a desarrollar su inteligencia y diversas estrategias (a veces suicidas) de combate (ya volveremos sobre esto).

cantaban Evita capitana. Los enanos del Barrio Coronel Mercante, liderados por Cardenal, se intercalaban y las frases, entre frases, apenas se entendían. Era un balbuceo masivo organizado sólo por la melodía. El gato montés, en sintonía, maullaba a todo volumen y su voz animal valía la suma de mil bebés humanos juntos. Sus ojos de hombre gato, más rojos que nunca, eran los ojos de la guerra, una guerra civil, una lucha de clases. (INCARDONA, 2013: 104-105)

La palabra *compañero*, en el peronismo, tiene un alto valor, porque la experiencia desde la cual se enuncia es vital en un sentido profundo. La lucha y la conciencia de clase que la moviliza hacen posible que se generen, entonces, vínculos afectivos impensables para ojos ingenuos en aquellos contextos. Carlitos, por ejemplo, se enamora en medio de la lucha de la censista Candela y empiezan una relación amorosa en la hostilidad de la guerra. El mismo personaje es invadido por una angustia profunda cuando, una vez finalizada la contienda, debe separarse del grupo, de la banda, que lo acompañó durante esos días difíciles y con quienes trabó mucho más que una gran amistad: Gorja, El Cantor, Aldo, Candela y Catalina. No había pasado ni un minuto y ya los extrañaba una *eternidad* (INCARDONA, 2013: 164). Es la prueba de que el relato de Carlitos registra la vivencia de la cual habla Gadamer (ARFUCH, 2010), esa experiencia singular que resalta del curso temporal o, mejor dicho, que hace del tiempo algo total y resignifica la vida. La lucha, aquí, tiene el atributo de la vivencia.

La ideología peronista, evidentemente y como sexta característica que mencionamos, posee un claro sentido de lo nacional. Mejor dicho, hablamos de identidades que se definen desde la disputa por los sentidos de lo nacional, y esto está muy marcado en la obra. El margen, pese a estar excluido por la desigualdad social en el modelo de país que traza la oligarquía como fuerza hegemónica, no deja de pensar el espacio nacional, ese espacio mayor, argentino, como propio, parte constitutiva de la formación de identidades, conformando ambos conceptos (nación e identidad) un núcleo interdependiente. Lo nacional, entonces, es visto por los protagonistas como un espacio histórico que alberga tensiones de grupos de interés acumuladas a lo largo del tiempo, en resignificación permanente. No es menor su disputa, en tanto es configuradora de sentidos prácticos (GRIMSON, 2010).

El pasaje del basural que citábamos ayuda a iluminar esto que decimos. Dos aspectos importan resaltar del fragmento. Por un lado, la relevancia del Mercado Central: el hecho de que la batalla final se desarrolle en este espacio indica la trascendencia de una pelea que es finalmente política: cómo se distribuye la riqueza, a quiénes abastecer y cómo trazar y con quién rutas comerciales se vincula directamente con la pregunta de qué modelo de país sostener (para qué/ quiénes). Nuevamente, la obra confronta lo colectivo con lo individual, lo popular con lo antipopular, lo nacional con lo vende-patria. ¿Cuál es el interés de la Oligarquía allí, en esas tierras residuales que, como la obra explicitó antes, no genera en grupos externos el amor por lo marginal? ¿Por qué el ejército oligárquico en su lucha contra el peronismo ataca allí a los changarines, esos personajes

aparentemente ajenos a todo, humildes, aferrados sólo a sus changuitos como a la vida misma, mientras que las tropas peronistas los defienden? Hay allí no sólo el telón de fondo de la batalla, sino un recurso que, por ser comercial, es también político marcando que la guerra del peronismo en favor del pueblo es una puja que no puede huir de la dimensión política, de lo nacional en su sentido material/estatal (CHATTERJEE, 2008).

Pero, en segundo lugar, el fragmento es ilustrativo de la doble dimensión de lo nacional, su existencia también en una trama simbólica, espiritual, interior de la nación como proyecto en disputa, aún antes de poseer los medios políticos para su cabal ejercicio o concreción. Es decir, su existencia ya desde la imaginación de un *estado otro* posible, presente en la memoria de la *diferencia*, la subalternidad, en el marco de una nación densa, heterotópica (CHATTERJEE, 2008). Perder el Mercado Central o la más mínima parcela del basural significa perder una parte de la patria. Todo es arena del discurso nacional y de su lucha. Defender la mierda, en la obra, es defender la alteridad absoluta, la mirada residual en extremo que sólo desde lo marginal, desde lo no oficial y lo que transgrede el sentido común de una hegemonía oligárquica puede hacer nacer una nación popular. Y, tanto más, el pensamiento de que hay herramientas de lucha aún (sobre todo) en “lo bajo” e “inmundo” y que la primer arma es la conciencia de la subalternidad, el saber lo que importa la defensa de la condición (a cambiar, sin dudas, en la trama del conflicto histórico). El peronismo, entonces, como la ideología que hace de una *nación otra* (plural, inclusiva, popular, subversiva) su principal bandera (de trazo para quien no sabe ver, como sostenía la bisabuela de Julieta, en *Lengua Madre*).

El relato de la gesta peronista del ciruja está, por lo tanto, empapado de símbolos nacionales y estandartes, ya que todos saben y profesan que la lucha es por la Patria (INCARDONA, 2013: 150).

Los sujetos que se construyen en esta novela son, a todas luces y como séptima característica, identidades políticas que presentan un compromiso vital con la causa que defienden, con la bandera que rige cada acto de sus vidas. Tanto es así que enfrentan batallas en las que ocupan una posición, como vimos, marcadamente desigual. Los personajes centrales, los héroes de esta historia, en el sentido clásico del término, son un buen ejemplo de ello. En dos ocasiones emprenden misiones que, saben, pueden costarle la vida. En la primera de ellas Carlitos, Gorja, Aldo y el gato -cómo no nombrarlo, héroe si los hay- salen del escondite en el viejo Túnel de Obras Sanitarias para espiar de cerca los pasos del Esperpento que había atacado recientemente el Barrio Mercante. Empresa que no pueden realizar porque el ataque del monstruo los desvía de su camino y no logran volver con el pueblo para comentar lo visto. En el medio, el gato por poco deja la vida. En la segunda, los mismos personajes, a los que se suman El Cantor, Candela y Catalina, deben adelantarse a la masa del Ejército Popular para advertir los pasos del enemigo. Tarea peligrosísima, sobre todo teniendo en cuenta que los cuatro enviados anteriormente fueron muertos en manos de la oligarquía.

De esta manera, ¿cómo no pensarse colectivamente si se es capaz de arriesgar la propia vida por una causa común? Reafirmamos, entonces, que las identidades presentes en la obra por ser políticas se definen, no hay opción, en colectivo. Le sumamos: de manera radicalizada.

Es tal el peso que tiene lo político-colectivo por sobre lo individual que, de no ser por la escena en que Gorja y Carlitos son huéspedes en el departamento del Cantor, no hay acciones que se desarrollen en espacios cerrados y privados. Todo lo contrario, casi la totalidad de la novela -tanto en la narración principal como en el relato del ciruja- transcurre en espacios abiertos y, lo más importante, públicos. Este es un dato relevante en cuanto a la manera de definir políticamente las identidades. En primera instancia, consideramos a los barrios en su vida pública, cotidiana. En muchos casos los conocemos en situaciones que implican un fuerte sentido de comunidad: festejos patrios, juegos comunitarios. Pero también, consideramos la contienda en la cual está presente la calle como espacio de movilización y lucha. La calle, como lugar que históricamente representó al margen en su disputa política, la voz silenciada que quiere hacerse expansiva y común, masiva (entrar por puertas y ventanas y/o hacer que los vecinos salgan). Es lo que ocurre en el relato de Carlitos, en donde a medida que avanzan las tropas de los peronistas hay un sentirse convocado, un agarrar armas de lo más domésticas y pasar a formar parte de la batalla en la arena pública, porque el espacio privado es siempre permeable a lo que ocurre afuera⁷¹.

La trascendencia de lo político, además, está muy en la superficie del relato. En Carlitos, por ejemplo, quien puede vivir no sólo tranquilo sino con honor cuando le revelan lo que siempre consideró una contradicción ideológica: ser peronista y desocupado por elección, al mismo tiempo. Cuando es interpelado por el Cantor, ante lo que parece un absurdo que lo deslegitimaría como enunciador político⁷², el Jardinero le devuelve la vida al brindarle la teoría de que el suyo es un trabajo de buscavidas, de los más difíciles y dedicados si los hay. Desde entonces, el ciruja pasa a ser en término pleno *compañero* y vitoreado por los suyos hasta las lágrimas, por la importancia que en estas vidas tiene la coherencia político-ideológica.

Finalmente, la última característica que hace a la definición positiva de las identidades en *El campito* tiene que ver con su referencialidad, tanto es así que muchos de ellos habitan barrios hechos a semejanza de algún prócer del peronismo al que sus habitantes rinden honor por su participación histórica. El mejor ejemplo de esto es el barrio Mercante de los enanos en donde además el conocimiento de la Historia se produce temprano, en la escolaridad. Hay una constante preocupación

⁷¹ Al respecto de la predominancia de lo público en estos sentidos, nuevamente el ejemplo del Jardinero de los campos galvanoplásticos, quien optó por vivir aislado, pero es obligado a tomar partido por el peronismo, entendiendo la trascendencia de tal batalla para la vida de todos, incluso la suya. También, el apellido compartido por todos los enanos Mercante.

⁷² “¿Pero qué clase de peronista es usted, mijo?” (INCARDONA, 2013: 91)

por conocer el presente desde la desnaturalización de lo sedimentado (GRIMSON, 2011). También echan luz sobre nuestros personajes las figuras de Eva, de Perón, del ingeniero Espejo quienes, aún habiendo muerto, siguen ejerciendo un liderazgo sobre las masas que es visto por éstas de una manera positiva y del cual muchos toman el ejemplo.

Por ello se erigen figuras en la lucha contra la oligarquía que asumen la dirección de las masas pasando a ser, ellos también, referentes de la historia por venir⁷³. Un dato importantísimo es que pese a que se configuren líderes, lo que implica necesariamente una relación de jerarquías, estos personajes nunca se alejan del resto. Como todos, meten los pies en el barro y hasta se hacen cargo de las situaciones más riesgosas dando la vida por la causa que sostienen; así se convierten en mártires. Los personajes de Cardenal Mercante, caudillo de los enanos; del Teniente Coronel Oscar Lorenzo y de Esther, la joven líder montonera, ilustran estos sentidos. Rescatamos tres momentos de la narración que tienen a estos personajes como protagonistas. El primero de ellos pone en el centro la imagen de una asamblea multitudinaria de los habitantes del Mercante en el túnel abandonado de Obras Sanitarias. De ésta asume la conducción Cardenal Mercante, líder que es configurado, sostenido y aclamado por su pueblo:

-Va a empezar la asamblea- nos avisó Aldo, el enano gigante.
Estaba lleno de gente. Algunos gritaban; otros cantaban canciones políticas. De pronto, un enano vestido de poncho patria se subió al borde de uno de los piletones, que en este caso servía como escenario. Los representantes, eufóricos, coreaban su nombre:
-¡Cardenaaa! ¡Cardenaaa!
-¿Quién es ese?- pregunté.
-Cardenal Mercante- contestó Gorja-, el caudillo de nuestro barrio.
-¡El compañero Cardenaaa! es un tesoro nacionaaa!- gritaban ahora... (INCARDONA, 2013: 48)

En segundo lugar, hablamos del coronel Oscar Lorenzo. Lo conocemos en el episodio del ataque de la oligarquía en la changuisenda, ruta mencionada del Mercado Central. Cuando los changarines y los espías de las tropas peronistas (Gorja, Carlitos, El Cantor, Aldo, Candela y Catalina) están siendo abatidos, surge, casi de milagro, un ejército peronista de otro tiempo al mando de Lorenzo, personaje estratega con gran capacidad de dirección, sumamente respetado y querido por todos. La notable desigualdad de fuerzas lo obliga a pensar brillantes estrategias para vencer. Estrategias que, la mayoría de las veces, no son comprendidas por sus tropas y, aún así, son puestas en marcha sin objeciones.

Nadie entendía bien qué ganaríamos con aquella maniobra, pero, debido al avance del enemigo, no había tiempo de hacer preguntas, así que confiamos en el teniente coronel Lorenzo, que ya nos había demostrado, en los dos combates anteriores, su gran capacidad estratégica.

⁷³ Esto resalta, también, la época: las masas deben estar organizadas para no sucumbir en un contexto de alta conflictividad social.

(INCARDONA, 2013: 149)

Pero sus ingeniosas maniobras, finalmente, le cuestan la vida. Surge entonces una nueva líder, también una gran estratega, que correrá la misma suerte que Lorenzo: Esther, muerta a su vez en una arriesgada maniobra que no duda en encabezar, la de desarticular el control desde el cual operan al Esperpento. El éxito conseguido le cuesta la vida. La ejemplaridad de los líderes articula con la concepción militante de vida, en donde lo político y lo colectivo de la mano de lo popular está primero. Por detrás de los líderes, siempre está la masa que los sostiene (vuelve a nosotros, con fuerza, el 17 de octubre).

Debemos comprender en estos marcos identitarios, que toda micro-historia está emparentada necesariamente con lo que ocurre en un nivel macro. Por ejemplo, la historia de amor de Carlitos. Desde su primer encuentro hasta su proyección de pareja está determinada por el curso de los grandes acontecimientos. El recuerdo del primer diálogo entre enamorados es, en un tono cómico, el de quienes se conocen en contextos de guerra. El no pisar firme es toda una metáfora de que las luchas del corazón son también, aquí, parte de las luchas sociales. En el medio del terreno pantanoso de la batalla, así comienza el diálogo de amor:

De golpe, envalentonado, abrí la boca, y estuve a punto de hablarle, de decirle el nombre, pero ella, ganándose de mano, pegó un grito, sorprendiendo a todos.

-¡Ahhhh!

-¿Qué pasa? -le pregunté.

-¡No puedo sacar el pie! -contestó.

Y así fue nuestra primera conversación. "No puedo sacar el pie". Qué felicidad me da pensar en esa frase. Muchas veces la repito, para sentir cómo suena. (INCARDONA, 2013: 117)

Fundamentalmente, entonces, estas identidades están forjadas por el Gran Relato de la Historia. Más aún, lo escriben con su propio cuerpo. A tal punto lo saben que el relato que forja Carlitos de la batalla eleva la condición miserable de la guerra, porque la causa que mueve la lucha es tan importante que se debe enmarcar en los grandes anales de la historia. El tiempo del relato modifica, sublima, sin dudarle, la experiencia (ARFUCH, 2010):

Las banderas políticas y los estandartes nacionales también se habían vuelto rígidos y daban al presente el aspecto de ser un pasado remoto, una historia en un libro o un cuaderno de museo. Era una visión tranquilizante. Ya no se sentían los olores de la pólvora, ni de la sangre, ni de la carne quemada: ya no se oían los insultos, ni los llantos ni los gritos de dolor. La guerra se había convertido en un espectáculo digno de ser contemplado, preparado especialmente para los espectadores de un teatro o de una obra de arte. (INCARDONA; 2013: 144)

En este momento preciso debemos detenernos en lo narrativo porque los grandes relatos, aquí, los produce la clase trabajadora. Es lo popular, las vidas sencillas, humildes, el pensamiento desde los márgenes, lo que produce el gran sentido de la Historia. En esta obra, la afirmación identitaria, territorializada, nacional (en los términos aludidos) es sólo posible desde esa enunciación.

Por eso la importancia de la estructura narrativa descrita, *la narración dentro de la narración*. En *El campito*, como en *Lengua madre*, hay una correspondencia absoluta entre el planteo de contenido de la trama y su aspecto formal.

El peronismo, esa gran voz

El relato de Carlitos el ciruja, militante peronista, permite que la nación sea contemplada como un proyecto histórico en disputa y, así, motoriza la afirmación identitaria y territorializada de los sectores populares. Si ello es posible es porque presenta una narración que no se aleja de la historización de tales sectores. El relato de Carlitos afirma identidades en la medida en que se conforma como memoria de lo popular, desde un pensamiento histórico de los procesos sociales y subjetivos. O como bien lo diría Arfuch, dicho relato por mucho excede lo autobiográfico y apunta a la “reconstrucción de ciertas dimensiones de la historia y la memoria colectivas” (ARFUCH, 2010: 83-84), involucrando, claro está, identidades colectivas y sentidos compartidos. En ello, vemos, hay una revitalización de la historia oral - excelente ejemplo el del ciruja narrando partes ocultas de la historia nacional frente a un nutrido auditorio popular- que interviene en la producción de relatos de vida con enclaves en la comunidad, pensemos sino en Villa Celina o, más aún, en el Conurbano profundo que narra Carlitos.

Ocurre que, a diferencia de *Lengua madre*, el contenido del relato no viene a saldar una fractura generacional, sino que su potencia radica en su poder para afianzar la ideología peronista, para poner en escena las fuerzas crecientes (incluso desconocidas) de una identidad que puede ser compartida por el interlocutor. En otros términos, nunca nos movimos con *El campito* por fuera de márgenes sociales con clara conciencia de su posición (activa) en la historia.

Desde el margen, autorepresentado desde un papel disruptor y revolucionario en la Historia, hacia un margen que puede asumir por su conciencia de clase la contrahegemonía del curso nacional, está el relato de Carlitos. La narración sella, refuerza los principios de identidad peronista de una historia épica de la que no se quiere salir. Por fuera del margen no existe nada. Porque estar en el margen lo es todo. Allí radica el sentido vital.

En su planteo formal, esta obra es absolutamente coherente con la omnipresencia del margen, único espacio alternativo de existencia y relato. Comenzando, lo evidente: la posición de saber está en la figura de un ciruja. Es él quien consigue poner en movimiento sentidos subterráneos que refuerzan concepciones profundas de vida e identidad. El gran relato de la historia está donde no se puede

encasillar, en la absoluta libertad, en la calle, en lo itinerante, en la voz de la experiencia, como Carlitos⁷⁴. Se trata del saber desde el relato de lo vivido, que no pasa por la legitimación de las grandes instituciones. La exclusividad, lo poco conocido, lo subterráneo y vital proviene verdaderamente del espacio público: la calle, la región por excelencia del ciruja. También proviene del trabajo de los humildes porque, recordemos, la síntesis perfecta se da en Carlitos, gran trabajador:

-El trabajo de buscavidas, que es un oficio que no se puede aprender en la escuela ni en la universidad, sino en la misma práctica, una ocupación realmente vocacional, que no está hecha para cualquiera, sino para los que tienen templanza, ingenio y mucho corazón.

[...]

-Les digo más: el oficio del señor Carlitos es el oficio por excelencia, porque trabajo y vida se funden en una sola cosa. (INCARDONA, 2013: 92)

No hay aquí una escisión entre saber y pueblo. Más aún, el pueblo se forma en el pueblo, si pensamos en el relato de Carlitos. Como ya lo habíamos visto en la referencia al Jardinero de los campos galvanoplásticos, quien con esfuerzo desmedido y en años de trabajo consigue una región maravillosa y hermosa de flores revestidas de metal (el don de extraer belleza de lo más duro), el saber se deposita en los márgenes. Pero, se aclara, su conocimiento fue autodidacta y la teoría siempre estuvo articulada con la práctica de la experiencia.

Por otro lado, la afirmación del margen está en la línea discursiva e histórica en la que se inserta la gesta de Carlitos: *la barbarie*. Es explícita pero sutil la transgresión en esta novela del discurso oficial que clasifica al pueblo como el sector bárbaro de la historia, aquel que no puede, desde ningún punto de vista, tomar las riendas del curso nacional. La ideología peronista, en las claves positivas que describimos en detalle en el primer apartado, no puede sino ubicarse dentro del sector carnicero, animal, que en siglo XIX pintara Esteban Echeverría desde *El matadero*. Este que analizamos es un decir marginal, queda claro. Un contra-discurso que busca torcer una configuración nacional desigual. Así como los personajes, esta obra -en un plano discursivo- también es consciente de las sedimentaciones que hacen al presente nacional argentino (GRIMSON, 2011). Y por eso se remonta allá lejos, al comienzo de los cimientos de un Estado nacional que surge con la marca de la exclusión (ANDERSON, 2007) para desandar los caminos, hoy, desde identidades populares que quieren imaginar y ven posible la concreción de una nación otra (CHATTERJEE, 2008).

La siguiente fue una lucha que le hizo honor al nombre del Partido de La Matanza. Nadie podría enorgullecerse de los actos salvajes que allí se cometieron, pero en ese momento, movidos por instintos que iban más allá de las ideas o sentimientos clasistas y políticos que pudiéramos tener, desgarramos a sangre y a fuego al ejército de la oligarquía, cortando piernas y brazos,

⁷⁴ Aunque se vea por momentos tentado de una vida sedentaria y convencional, cuando conoce al Cantor, sabe que "...antes muerto que encerrado" (INCARDONA, 2013: 80). E incluso cuando piensa en el matrimonio con Candela, sabemos, sin embargo, que al momento de la enunciación de su relato (posterior al romance con Candela) se encuentra en la misma vida andariega de siempre, con el gato, quizás su única compañía.

quemando orejas y ojos, arrancando corazones [...] Las personas que solíamos ser ya no estaban, y los cuerpos, animales, andaban sueltos. (INCARDONA, 2013: 143)

-¡Victoria! -resonó en las autopistas.
-¡Larga vida al peronismo! ¡Evita vive!
-¡Que mueran, que mueran los salvajes inmundos oligarcas! ¡Que mueran los gorilas!
(INCARDONA, 2013: 145)

La tensión presente en la obra entre Conurbano y Capital puede pensarse desde allí también. Lo que está afuera de la Capital, que históricamente se erigió como la cultura occidental y civilizada (cultura deliberadamente importada), está en tensión con lo que está más allá de sus fronteras. Sabemos que estas no son sólo políticas, sino de identificaciones (GRIMSON, 2010). Allá afuera está lo “autóctono”, el populacho, el resto que en la tensión entre civilización y barbarie se ubica en el segundo de los ejes. Y ya vimos, el peronismo emerge victorioso ahí, entre la mugre y también la sangre.

Por otra parte, la valoración por el margen está en el propio estilo narrativo y el vocabulario empleado por la obra: barrial y militante siempre, un lenguaje popular. De ahí el peso que tiene la oralidad por sobre la escritura. No sólo en la elección por un relato en boca del ciruja, sino en el detalle no menor de que su trasposición al código escrito resulta una empresa fallida, por parte de Juan Diego y sus amigos. Pronto se cansan, no hallan las palabras adecuadas y prefieren, como venía siendo, asumir el relato como indómito, dinámico, que pervive de las variantes originadas en su transmisión de boca en boca. El relato en la frescura de la memoria de lo popular, como el habla callejera que impregna las páginas de la novela.

Lo popular está presente en todo momento, elevando la condición marginal. Ya mencionamos el juego del grillo, también la leyenda del hombre-gato, por qué no oráculo viviente, se pregunta el jardinero, si sus ojos tal vez son el reflejo del porvenir (este gato guía en más de una ocasión durante el desarrollo de la gesta). Está la presencia permanente del tango, que sale espontáneamente de la boca de los personajes. Reforzamos la idea del saber popular en el personaje de la Chola, famosa curandera de La Sudoeste. Lo popular en el canto, en la figura del cantor⁷⁵ como portavoz de las mayorías, tal como reza la canción: “si se calla el cantor, calla la vida”. Es que la canción, históricamente, ha sido un género vinculado a las problemáticas y luchas sociales. Aquí no es diferente. En este punto, es ineludible la relación con *Martín Fierro*, obra emblemática del canto en la tradición literaria argentina. Tanto como en *El campito*, la obra de Hernández posiciona al cantor como un sujeto de saber desde una posición no consagrada, contrahegemónica. El conocimiento transmitido por el canto supone su origen en sitios marginados y no legitimados. Otra similitud, entonces, es la

⁷⁵ El sentido del Cantor no sólo como personaje, sino como profesión. No en vano su nombre es así, genérico; una voz, todas las voces.

disputa de los sentidos de la Historia a través de la voz cantada. Además del contenido revulsivo del canto en virtud de las “verdades” del sujeto que lo enuncia, recordemos el lugar despreciado que tiene la oralidad frente a la escritura, la canción frente al libro. Aquí sin embargo, el Cantor, como Evita, como Perón, ocupa un espacio que roza lo sagrado. Representa la voz del pueblo. Su voz trasciende fronteras barriales y es idolatrado por todos (cuando Carlitos, el gato y Gorja visitan su departamento advierten que su puerta es un santuario, repleta de velas, cartas fotos y otros objetos). En numerosos momentos, también, calma el miedo con el arrullo de su melodía. Y es quien, finalmente, vence al Esperpento cantando -nada menos- que la marcha peronista. Así como el flautista de Hamelin extirpa la plaga con su música conduciendo a las ratas afuera del pueblo hacia un curso de agua donde mueren ahogadas, combatiendo un mal que parecía invencible, El Cantor guía al Esperpento al son de la marcha hacia el Río de Fuego. Por eso no es menor que a la figura de Carlitos preceda siempre el canto de algunos versos tangueros que el auditorio reconoce como el preanuncio del Gran Relato.

El Campito es coherente con su planteo de contenido, con el valor agregado que tiene mirar la realidad desde un pensamiento histórico identificado con lo marginal, en el cruce feliz de horizontes compartidos que nuclea el relato de Carlitos; todo un evento de reconocimiento en Villa Celina. El barrio con sus generaciones diferentes nucleadas, sin embargo y positivamente, por un relato que los atraviesa: el del peronismo, el de la lucha por el margen. La estructura metanarrativa de la obra es funcional a la idea de traspaso generacional, al descubrimiento⁷⁶ y reforzamiento de una tradición contrahegemónica. Dos aspectos son importantes aquí: el efecto que genera el relato del ciruja, por un lado, y el final de la obra, por otro.

Sobre el primer punto señalado, es importante que el relato del ciruja inicie con Juan Diego y dos amigos como interlocutores, pero que aumente el público a medida que avanza la historia de la gesta peronista. La narración de Carlitos, señalábamos, es secuenciada en cinco partes. Entre una y otra, ya cuando se sabe que se trata de la lucha contra la oligarquía, lo que sucede es que Juan Diego le comunica a los vecinos de Villa Celina de qué trata la historia para que se sumen en la próxima entrega. Esto es progresivo: a medida que avanzan las entregas el público crece y el relato ya no sólo circula exclusivamente en la boca de Juan Diego y sus amigos, sino en boca de todos, de cualquiera. Podríamos decir que toma entidad propia y vive como memoria barrial, como acontecimiento y como necesidad: “-Pero no me deje así, Carlitos, ¡Quiero saber qué pasó después! / -Es tarde, pibe, ya me tengo que ir, pero si querés mañana vuelvo y te cuento más. / -Está bien, pero por favor no se olvide. Lo voy a estar esperando en la puerta.” (INCARDONA, 2013: 43).

⁷⁶ Ya dijimos, aflora con Carlitos una historia oculta, épica, pero que entronca con adscripciones identitarias ya asumidas. Lo nuevo, aquí, no rompe ni corroe la tradición. La refuerza.

Por eso las horas de Juan Diego se miden a partir de la historia del ciruja. El tiempo de Villa Celina es un esperar ansioso la llegada de la épica relatada. La realidad queda suspendida cuando se accede al tiempo del relato. Algo similar a lo que le ocurría a Julieta de niña, en *Lengua madre*, cuando sus días estaban determinados por la llegada de las cartas de Julia. Una vez más el relato como modo de hacer accesible el tiempo de la historia, como forma de vida (ARFUCH, 2010). El decir de Carlitos se hace presente en el barrio y en la rutina de Juan Diego, está ahí, con él mezclado en sus quehaceres más cotidianos.

...pasé las horas escolares volando con mi fantasía, compenetrado, mirando en las chispas que salían de la amoladora el mapa de estrellas que usaba Carlitos para orientarse, pisando en las virutas caídas de la fresa el césped de los campos galvanoplásticos, encendiendo en la fragua de Fundición el Río de Fuego que desemboca en el Matanza. (INCARDONA, 2013: 68)

Momentos antes, Juan Diego buscó la veracidad de algunos de los hechos narrados. Sí, era posible, le dijo su profesor, llegar a revestir flores con metal, en teoría todo puede ser cromado por electroquímica. La maravilla sucede.

Cuando Carlitos habla logra un efecto de fascinación, como si se sucediera un embrujo. El auditorio está expectante, como lo estuvo hasta que Carlitos decidiera aparecer por Villa Celina para darle continuidad a la gesta. A tal punto es importante el relato que, ya antes de suceder la última entrega y antes de la aparición del ciruja, el barrio reunido en el almacén de la esquina de calle Ugarte conforma una multitudinaria platea, facsímil de lo que podría ser una enorme fiesta popular, la previa a un recital o un discurso político. Porque la fachada del almacén se vuelve escenario y hasta micrófono le colocan al orador. Además el público está esperando embanderado, conformando diversos grupos como los jóvenes que esperan ver salir a sus ídolos en escena, verdaderos movimientos humanos. Como no podía ser de otra manera, el final de la oratoria en donde se registró la victoria peronista culmina en ovación y en la masa que le abre paso al ciruja y al gato, héroes que intentan ser tocados por los vecinos como para certificar aún más el estar ante un gran encuentro con la Historia. A esta altura, Carlitos parece un dirigente político por cuyo cuerpo está/estuvo el destino nacional⁷⁷. Sin casualidades, no es azar que el relato del hombre de La Sudoeste impacte fuertemente en la juventud, para afirmar que el cambio social (la juventud como motor de cambio, siempre) está en la línea de continuidad histórica que traza el peronismo; partido que atravesó tiempos, luchas y todos los corazones populares. Lo puede seguir haciendo.

El segundo de los puntos aludidos, vinculado con aspectos formales de *El Campito* que hacen

⁷⁷ Si Carlitos es un líder político, también él se debe a las masas. Por eso sus casi últimas palabras son para ellos, un agradecimiento a los vecinos: “-Chau a todos, muchas gracias por haberme escuchado.” (INCARDONA, 2013: 166). La última palabra de esta figura ya mítica se la lleva Juan Diego. Ya analizaremos ese dato.

al concepto de traspaso generacional, es que el relato del ciruja, en realidad, no acaba. Es decir, Carlitos cuenta la victoria de las filas del peronismo frente a la batalla planteada por la oligarquía, ya derrotada su máxima fuerza (El Esperpento) y cómo es que se oyeron los festejos ilimitados a lo largo y lo ancho del Conurbano Profundo. Pero no queda claro si allí realmente acaba la guerra o sólo una de sus batallas, al tiempo que deja muchos puntos sin cerrar. Como ejemplo, nos preguntamos qué pasó con el amor entre Carlitos y Candela, que prometieron juntarse y conformar una familia pasado un mes del conflicto. Ese, como otros, constituye un aspecto no resuelto por el narrador. El público advierte sobre ello y pregunta, pide más detalles. Pedido que no se concreta, porque en realidad lo que importa es que el relato deja de estar en boca de Carlitos y abre un nuevo capítulo en el pueblo, ahora como relator.

Es la comunidad de Villa Celina quien, casi sin darse cuenta, espontáneamente comienza a relatar. Segundos, minutos antes de irse Carlitos (triumfalmente), empiezan a recordar los vecinos aquellos hechos que el ciruja contó, hitos de la historia que colindaron su barrio y, ahora dicen, sí sintieron: “-Es verdad lo que dijo el cuentero -empezó a decir La Porota a los gritos-, ¡Es todo verdad!” (INCARDONA, 2013: 165). En ruidos y explosiones percibidas, recordadas y ahora relatadas y recreadas en colectivo, ellos también fueron testigos de una gran historia: la gesta peronista. Incluso deliberan y llegan al acuerdo de que el propio Perón y señora pasaron por la fábrica química de Villa Celina. Villa Celina, un lugar con Historia.

Pero más aún, nos queda claro al final de la obra que poseer el relato de la épica, como marca del barrio, no es insignificante. Su posesión es afirmar el poder del subalterno. Villa Celina no es, a los ojos de un margen que se piensa históricamente desde la gesta peronista, cualquier barrio: allá aquel que no consiga distinguir entre los desechos el contorno de un Busto; pobre de quien crea que Villa Celina no pasa de un lugar a medias hecho, que apenas se distingue de entre los paupérrimos barrios de este Conurbano marginal, residual. Éste es, como tantos otros que existen, un bastión del peronismo con las fuertes armas de la Historia, el Gran Relato. Hay en pie una nación disidente. Que sean invisibles sus habitantes para la oligarquía está lejos de marcar su invisibilidad histórica. Todo lo contrario a lo que ocurre al final en *Do fundo do poço se vê a lua*: aquí yace la oligarquía, muerta por el sentido arrasador y revolucionario de un cantar popular y colectivo. El pueblo es quien, al tomar la palabra, gana como nunca la partida. Así cierra, conmovedoramente, nuestra obra. Ni una palabra sobra:

...ciruja y gato cruzaron la calle y se metieron en el descampado. A la distancia, aquellos seres de carne y hueso parecían remolinos de aire, o luces alas, o dos arbolitos perdidos en el medio de los potreros. Ellos, al mirar hacia atrás, verían nuestro barrio de un modo parecido, como una figura que se deshacía, mezclada con la zona. *A sus ojos, Villa Celina debía ser otro busto del peronismo hecho de ladrillos y cemento, que apenas podía distinguirse. A campo traviesa, detrás de ellos Villa Celina debía ser solo una loma sobre la autopista Riccheri, o un accidente del terreno justo*

antes de la Capital, o simplemente una obra a medio construir, al borde de la Avenida General Paz.
(INCARDONA, 2013: 166. Las cursivas nos pertenecen.)

La perspectiva narrativa (marginal/contrahegemónica y, más aun, peronista) cambia cabalmente el curso de la Historia. Ese saber refuerza Carlitos con su gesta.

Mucho más hay para decir acerca del aspecto narrativo en esta obra. Ya comentábamos la importancia, afirmando lo marginal, de que el relato que disputa una idea alternativa de la nación esté, ni más ni menos, en boca de un ciruja (sujeto excluido por antonomasia) y que sea oral, por tanto, del pueblo. Ahora bien, lo anterior suma importancia si consideramos el marco teórico con el cual trabajamos, específicamente lo que versa Arfuch acerca de las identidades narrativas. No existe identidad por fuera de la narración, afirmamos, pero más aún, las identidades -individuales o colectivas- se labran en el relato. Cabe mejor la pregunta acerca de cómo nos narramos que la pregunta por quiénes somos. Es el relato lo que hace posible la configuración de la experiencia, lo que le da forma a lo vivido y la única manera de entrar a la experiencia pasada (ARFUCH, 2010).

Indiscutible, entonces, la importancia central de Carlitos en esta obra, sobre todo en lo que respecta a la configuración de las identidades. La respuesta a la pregunta por la identidad -si consideramos que somos lo que narramos de nosotros mismos- casi viene sola: emerge fuerte la identidad de un pueblo (el pueblo peronista, cuyo bullicio se siente *in crescendo* más allá de las fronteras de la capital), que es la voz de un ciruja que se instala progresivamente en el imaginario social. El pueblo, la voz de un ciruja. Pero una voz que hilvana los hechos de una historia subterránea de una manera -no hay contradicción- magistral. Eso es el pueblo peronista, una *historia otra* que no necesita de enciclopedias e instituciones para eternizarse, necesita sólo el habla del pueblo que la reproduzca dinámicamente.

Por eso, es importante saber relatar. Carlitos es consciente de ello y cuida mucho su hacer como relator. La fascinación que despierta la historia del ciruja en Juan Diego hace que éste sienta la necesidad de hacerla extensiva a sus compañeros.

Carlitos el ciruja se puso de pie.
-Otro día la seguimos, ahora me tengo que ir.
-¿Cuándo va a volver?
-Mmmm, dejame pensar.
-Por favor, Carlitos, que sea rápido, quiero saber qué va a pasar.
-El domingo a la tarde. ¿Vas a estar?
-¡Sí! Lo espero acá en la puerta. Le voy a avisar a Leticia y al Moncho. ¿Se acuerda de ellos? Estaban la primera vez.
-Por supuesto que me acuerdo.
-Y también les quiero decir a otros amigos y a mis hermanas, así lo escuchan. ¿Le molesta?
-Para nada, pero me parece que no van a entender mucho si no escucharon lo de antes.
-Quédese tranquilo, yo les cuento.
-Ah, bueno, pero contáselos bien.
-Sí voy a tratar, aunque no creo que lo haga como usted.
-No te preocupes, es cuestión de práctica...

A su vez, decíamos que el aspecto estructural y formal de la novela guarda una relación muy fina respecto de sus planteos profundos. Las identidades que en ella se configuran, es el caso de Carlitos, tienen una conciencia total de la capacidad que poseen de torcer los rumbos de la Historia para escribir (metafóricamente hablando, dada la marcada importancia de la oralidad a la que hacíamos alusión) una Historia que contemple a los márgenes, a los excluidos y silenciados por la Historia hegemónica y oficial. En estos sentidos el modo de la narración es consecuente con esta idea, en tanto es una narración hecha al modo de los grandes relatos épicos, y en ello quizá hay cierta dimensión utópica. Pensemos, sino, en *La Ilíada* que bien puede ser el modelo que guía la narración de *El campito*. Podemos enumerar los elementos comunes que tienden un puente entre ambas obras. En primer lugar, es ineludible la consideración de que nuestra novela, al igual que el mítico relato de Homero, reserva una importantísima extensión a la narración de una batalla, con pormenorizados detalles. De los cinco capítulos que componen la obra, el reservado a la lucha en el Mercado Central en donde finalmente se vence al Esperpento ocupa prácticamente la mitad del libro (unas páginas menos, pero marcando un contraste significativo con los otros capítulos de la novela). En segundo lugar, en la narración de dicha batalla se incorpora la descripción de las armas utilizadas en la guerra y la caracterización de los grupos enfrentados. En tercer lugar, se destacan figuras heroicas: Carlitos, El Cantor, el gato; y antihéroes, El Esperpento, que se enfrentan en batallas singulares. Finalmente, algunos personajes llevan un epíteto que los caracteriza, como Carlitos, el ciruja y Aldo, el enano gigante.

Por otra parte, también haciendo referencia a la estructura narrativa, encontramos que en la obra predomina la narración de acciones⁷⁸ que son, en su gran mayoría, actos colectivos donde se destacan las relaciones intersubjetivas por sobre las individuales. Acciones que tienen lugar, esto ya lo hemos mencionado, en sitios abiertos y públicos primando así una dimensión social por sobre lo íntimo. Esto, sin lugar a dudas es consecuente con la concepción identitaria que ya nos encargamos de analizar en detalle.

En coherencia con las identidades plurales y colectivas que se construyen en la trama, tal como en *Lengua madre*, advertimos en esta obra la concepción bajtiniana que entiende a la novela como un conjunto heterogéneo y plurivocal. Obra que es heredera de inúmeras tradiciones (así como Villa Celina finalmente se inserta en la tradición heroica que le relata Carlitos), tejida con voces varias y

⁷⁸ La presencia de un relato de mucha acción se opone a la obra *Lengua madre*. Creemos que esta diferencia narrativa tiene que ver con el proceso de aprendizaje específico que desencadena cada relato. La diferencia estaría en el contraste generacional que no permite en *Lengua madre* tal épica sin antes generar un ámbito de dominio interno. Pese a trabajar con la misma hipótesis en torno a la nación y las identidades es claro que los planteos de cada trama presentan contrastes considerables.

diversas a partir de las relaciones interdiscursivas e intertextuales que se van incorporando con el transcurrir del relato.

La Iliada y *La Odisea* están presentes. A la primera de estas obras acabamos de aludir, en cuanto a la segunda, el episodio en que Odiseo y su tripulación deben atarse a la nave para evitar ser seducidos por el canto de las sirenas y mirarlas es análogo a la escena en que Carlitos, Gorja, el gato y El Cantor deben atarse a la lancha del jardinero de los campos galvanoplásticos para no responder a las provocaciones de los loros barbudos.

Y como éstas, otras obras clásicas van incorporándose a la trama. Los personajes del *Adán Buenosayres* también recorren las páginas de *El campito* a modo de homenaje a un escritor como Marechal que estuvo siempre muy comprometido con el peronismo (aspecto que refuerza lo que la novela deja en claro siempre y es su posicionamiento político, su valoración positiva hacia el peronismo)⁷⁹.

Las letras de tango que anuncian la llegada de Carlitos poseen un sentido similar, en tanto se recupera una tradición que, como el *Adán*, ha sido también marginal.

Otro intertexto lo constituye, recordemos, la escena en que El Cantor vence al Esperpento de la misma manera en que el flautista de Hamelin vence a la plaga de ratas, recuperando así un cuento de tradición popular oral.

También, la presencia de fragmentos fantásticos, ya no sólo maravillosos, homenaje quizás a una literatura cultivada fuertemente en nuestro país por autores como Bioy Casares o Borges y que la singularizó con respecto a otras prosas latinoamericanas del momento (nuevamente, la búsqueda de lo nacional presente). Podemos citar a modo de ejemplo el cruce entre sueño y realidad, las intromisiones en sueños que ocurren con los personajes del Cantor y Carlitos.

Algo más por decir acerca del aspecto narrativo. Tiene que ver con el tono cómico de la obra. *El campito* es una novela de lectura apacible, definida, en gran parte por el humor que la constituye. De alguna manera, podríamos catalogarla como tragicómica, ya que se narran historias bélicas y se advierte sobre un ataque permanente de la oligarquía -pensemos que, luego de la victoria peronista, Carlitos se pone a trabajar para comprar una brújula porque los satélites que pusieron las señoras de Barrio Norte no lo dejan guiarse por las estrellas como antaño-, pero nunca se abandona la comicidad. Esto es coherente con la disputa de sentidos desde un lugar contrahegemónico. Se recuperan tradiciones clásicas, pero se lo hace desde la parodia y el humor (el humor como algo eminentemente

⁷⁹ Un análisis de las numerosas relaciones intertextuales en *El campito* valdría quizás futuras investigaciones: Artl, Scalabrini Ortiz, Marechal, entre otros. En el presente trabajo hacemos alusión a las que nos parecen más sustanciales para nuestro análisis e hipótesis de trabajo, dada la extensión limitada de un TFL.

disruptor, que trastroca por naturaleza). En este aspecto hay una enorme distancia con las obras anteriores de nuestro corpus en las que el drama es constitutivo, sobre todo en *Do fundo do poço se ve a lua*.

Por último y en un plano discursivo hay más coherencias de forma-contenido. El final de *El campito*, si bien nos deja palpar la victoria del peronismo, es un final abierto que invita a que los lectores nos posicionemos políticamente. A la distancia, a medida que Carlitos se aleja de lo que fue el campo de batalla, se oyen festejos provenientes de distintos lugares. Sin embargo, se palpita una restitución del orden normal. Todos regresan a sus barrios, a reconstruir sus vidas, de vuelta al sitio de la clandestinidad, como si la resistencia debiera seguir haciéndose. Entonces, *El campito* no nos habla del fin del dominio de la oligarquía, pero sí nos muestra el barro con que se forja la resistencia y, entonces también, las alternativas de una nación que está en disputa. Tal como ocurre en la ficción que construye, *El campito* disputa sentidos de la nación. También se posiciona como parte de la resistencia ante un modelo hegemónico y dominante. No en vano personaje y autor comparten la identidad. En relación con esto, la intención del mapa que hallamos al final de la obra. Desde nuestra lectura, hay un intento de hacer visible lo invisible, de generar territorialidades con sentidos subalternos también en el lector, que a medida que avanza la gesta peronista es obligado a anclar las referencias en el mapa (como los personajes), consiguiendo naturalizar cada vez esa región -peronista- del Conurbano Profundo.

Lo que es interesante preguntarse al respecto es cuál es la necesidad de recuperar la historia del peronismo en el 2009. Si desde el vamos el cruce ficción-realidad está presente en esta obra, dada sus abundantes y constantes referencias extratextuales, es legítimo que nos preguntemos qué ha pasado con el peronismo, con su resistencia, luego del advenimiento del menemismo, ya en curso el segundo mandato del gobierno kirchnerista. Y, también, en qué lugar de su historia, de la Historia, nos posicionamos como lectores.

Es justamente ese movimiento de reflexión política el que la obra invita a hacer, cuanto menos a preguntarnos por nuestra participación en el curso nacional sintiéndonos parte de ese todo heterotópico. Frente a la inquietud por el qué sucede o sucedió en ese espacio temporal que no es objeto de la narración, anteponemos otra pregunta: ¿será, tal vez, que una nueva gesta está en curso y no ha llegado aún el tiempo de historizar la disputa por la nación que nos interpela?

¿Cabría decir que *El campito* sería a nosotros lectores lo que el relato del ciruja al auditorio de Villa Celina? Como en *La divina comedia*, ¿estamos frente a una obra-guía, como Dante frente a Virgilio, aún más si consideramos que a Juan Diego, narrador, Carlitos el ciruja le promete buscarlo (en

sus últimas palabras) para emprender un viaje por el campito, por esa otra historia vital y profunda, épica, descripta⁸⁰? ¿Es el Juan Diego, narrador de la novela, el escritor de la obra, Juan Diego Incardona, años después? ¿Se trata de un texto *hablado* -metafóricamente, por la carga oral del relato- desde el tránsito por la historia narrada, desde un conocimiento profundo, vivido por el autor, experiencial y legitimado como el saber del ciruja, “mamado” de joven, chico⁸¹?

La obra no otorga respuestas explícitas porque, como en Lengua madre, quien debe asumir posición es el lector. La obra es, favorablemente y más allá de las conclusiones adoptadas, una herramienta (política) para la decisión. *El campito*, explícito en su ideología, no violenta posiciones políticas aunque las fomenta, más allá o más acá del peronismo. Ese es el parto, quizás, de esta narrativa: lo político. Reza el epígrafe de la obra -referencia a Homero Expósito- “Late un corazón, déjalo latir” (INCARDONA, 2013).

⁸⁰ *La divina comedia*, de Dante Alighieri, es otra de las referencias clásicas que constituyen los abundantes intertextos de *El campito*. Por lo tanto su inclusión tiene también los sentidos párrafos antes esbozados. Sobre la presencia de esta obra italiana, lo que aquí decimos es más implícito que explícito. No así la presencia del barrio del Purgatorio. Como en la obra parodiada, se trata del viaje a sub-regiones del mundo. Recordamos, también, los sentidos ya aludidos -en nota al pie- en relación con este barrio.

⁸¹ Nos resguardamos: tenemos muy en claro las diferencias entre las categorías autor y narrador. Sabemos que Juan Diego es una ficcionalización de la figura del autor. Que no se trata, sin más, del autor. Recordemos que nuestro marco teórico es Bajtín, autor que mucho ha versado sobre ello. Lo que hacemos aquí es labrar preguntas a partir del juego y los guiños que la narrativa permite. Nuestras preguntas juegan, ellas también, con la confusión de los planos que la obra habilita. Sin embargo, jugar es algo serio. El juego narrativo que aquí mencionamos tiene valor semiótico; moviliza el pensamiento, la asociación, la acción. Hace nacer preguntas que, entendemos, es una de las apuestas discursivas fuertes en *El campito*. Podríamos pensar, además, si todo lector de *El campito* debiera exclusivamente ser un lector conocedor de las teorías bajtinianas. La confusión de planos quizás sea parte del sentido cabal de la obra y habilite transgresiones lectoras que pasen por el costado de las teorías literarias y semióticas.

Consideraciones finales

El 21 de enero del 2015, Evo Morales, Presidente re-electo de Bolivia, a un día de iniciar su tercer mandato de gobierno realiza en el escenario precolombino de las ruinas de la ciudad milenaria de Tiwanaku una ceremonia ancestral de consagración como líder de los pueblos indígenas. Su auditorio está compuesto fundamentalmente por representantes y pobladores de comunidades originarias, así como también por actores políticos, líderes y militantes de movimientos sociales del país y Latinoamérica.

Evo Morales inicia la oratoria pidiéndole permiso a la Madre Naturaleza. Sus palabras, además, pronuncian y ejercen la memoria de los pueblos americanos, ya que su discurso, en su mayoría en castellano, alterna términos y largas frases, fragmentos enteros en las lenguas aymara y quechua.

De los múltiples ejes que aborda en su ceremonia, destaca la reivindicación de un planteo identitario. La defensa, *afirmación* y proyección de una identidad *otra*, vinculada a conceptos y cosmogonías ajenas a la lógica de la modernidad capitalista. Desde el Estado que encabeza, el Presidente sostiene la construcción de una nación descolonizada, sustentada en el *vivir bien* como filosofía. Su discurso identitario se remonta mucho más allá de los 500 años que nos separan de la conquista, mucho más allá incluso de la temporalización de la era cristiana proyectando, desde allí (no desde el pensamiento occidental ligado a un tiempo-espacio imperial), el mañana.

En consonancia, el acto está repleto de símbolos y prácticas que remiten a tradiciones anteriores a la colonia y escapan a las representaciones occidentales del hacer político. Sin embargo, su discurso es político en sentidos muy profundos, compartidos con la comunidad que lo escucha.

No hubo novedades para quienes desde hace tiempo siguen el curso de las políticas de Evo Morales. Ya en el 2009, el texto que constituye hoy la *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia* era propuesto por él como normativa a ser evaluada y considerada por los cuerpos parlamentarios. Que Evo haya sido elegido para completar un tercer mandato nos hace pensar sobre la vigencia popular de su lucha. Así dice el Preámbulo a la Constitución Política:

En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos. Nuestra amazonia, nuestro chaco, nuestro altiplano y nuestros llanos y valles se cubrieron de verdes y flores. Poblamos esta sagrada Madre Tierra con rostros diferentes, y comprendimos desde entonces la *pluralidad vigente* de todas las cosas y nuestra diversidad como seres y culturas. Así conformamos nuestros pueblos, y jamás comprendimos el racismo hasta que lo sufrimos desde los funestos tiempos de la colonia.

El pueblo boliviano, de composición plural, desde la profundidad de la historia, inspirado en las luchas del pasado, en la sublevación indígena anticolonial, en la independencia, en las luchas populares de liberación, en las marchas indígenas, sociales y sindicales, en las guerras del agua y de octubre, en las luchas por la tierra y territorio, y con la memoria de nuestros mártires, construimos un nuevo Estado.

Un Estado basado en el respeto e igualdad entre todos, con principios de soberanía, dignidad, complementariedad, solidaridad, armonía y equidad en la distribución y redistribución del

producto social, donde predomine la búsqueda del vivir bien; con respeto a la pluralidad económica, social, jurídica, política y cultural de los habitantes de esta tierra; en convivencia colectiva con acceso al agua, trabajo, educación, salud y vivienda para todos.

Dejamos en el pasado el Estado colonial, republicano y neoliberal. Asumimos el reto histórico de construir colectivamente el Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, que integra y articula los propósitos de avanzar hacia una Bolivia democrática, productiva, portadora e inspiradora de la paz, comprometida con el desarrollo integral y con la libre determinación de los pueblos. (Preámbulo a la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. Los destacados nos pertenecen).

Con la fuerza de estas líneas, nos preguntamos si es que acaso Volpi -escritor mexicano a quien citamos en nuestra "Introducción"- era consciente de lo que significaba "deshacer la América" para los habitantes de esas latitudes. ¿Cómo explicar su mirada acerca de la posibilidad real que vislumbra de que desaparezca América Latina de las memorias y los mapas, cuando en regiones como Bolivia, minuto a minuto, se activa el concepto de *Abya Yala* y gana cuerpo de ley el pensamiento de los márgenes y subalterno; subalternidad en pos de la cual el escritor abdica del Estado y la nación como forma de resistencia y libertad?

Nuestra preocupación como investigadoras surge cuando vemos que determinadas declaraciones o producciones del campo cultural o académico optan por referirse a procesos latinoamericanos -en transformación permanente en tiempos globalizados, podemos coincidir- haciendo caso omiso de lo que en verdad constituyen realidades y políticas (a veces novedosas) de gran avance para la región.

Volvemos a preguntarnos, ¿no es posible sostener la nación como categoría histórica pensada desde proyectos radicales y otros, desde el margen (de la modernidad, por ende desde sujetos excluidos por dicho proceso a partir del cual configuran sus memorias en tensión, quizás con *memorias otras*)? ¿"No va más", así de sencillo, el vínculo nación-identidad? ¿Qué perdemos y qué ganamos con tal afirmación? Sabemos que, de hecho, nación y el Estado existen. ¿Qué nos llevamos, hoy, sin su disputa?

La nación, en efecto, es un concepto no estable y pasible de redefinición histórica. La cuestión será, siempre, quién la imagina y cómo (CHATTERJEE, 2008) y, en todo caso, cuáles son los sentidos políticos de su abolición. Citamos a Bolivia porque nos parece un caso extremo que puede fundar (si no lo está haciendo ya) otros paradigmas. En lo que destacamos de la cita a la Constitución impulsada por Evo Morales, vemos que la nación allí es, nada más y nada menos, la expresión cabal de una identidad plural que se reconoce negada.

Históricamente, Bolivia se ha construido a partir de la exclusión de los pueblos indígenas. Es por eso que en el marco de las transformaciones profundas y democráticas nos hemos propuesto cambiar esta situación injusta.

Todos quienes nacimos en Bolivia somos originarios de esta tierra; algunos somos originarios milenarios y otros son originarios contemporáneos. El problema es que los originarios milenarios somos muchos pero pobres y los originarios contemporáneos son pocos pero ricos.

Mediante esta Nueva Constitución Política queremos que todos los originarios bolivianos seamos iguales. Eso estamos buscando, sin racismo, ni discriminación.

Hoy, con la Nueva Constitución Política del Estado tenemos la oportunidad histórica de cerrar las puertas al racismo, a la discriminación y a la exclusión empezando a construir un Estado Plurinacional, intercultural y auténticamente democrático que se funde en la pluralidad cultural de nuestra patria. ("Para que nunca más seamos excluidos", *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*. Documento final para ser sometido a referéndum constitucional en enero de 2009, p9)

Las preguntas nos asechan, quizás como a Bolívar el sueño americano: ¿afirmaremos que nación es igual a homogeneización, en el Estado *Plurinacional* de Bolivia, que además reconoce oficialmente como lenguas nacionales a las originarias⁸²? ¿Continuaremos universalizando usos de categorías, sosteniendo que la nación es un proyecto promotor de desigualdades sociales *per se*? ¿A dónde ubicamos un Estado-nación-plurinacional que se define, mediante leyes y políticas, en lucha contra la colonización y la colonialidad (Art. 9 del Capítulo segundo: principios, valores y fines del Estado) intentando revertir los sentidos comunes de la Historia y la historia de las categorías (Capítulo 1. Modelo del Estado)?

Pero estamos en Argentina y estudiamos obras del Cono Sur, se nos objetará. ¿No hay y hubo vínculos y acuerdos regionales recientemente, alusiones a nuevos procesos históricos latinoamericanos, guiños (más explícitos que implícitos) de Bolivia hacia la región latinoamericana (también del Cono Sur) como protagonista de una nueva era *-pachakuti*, fin de la opresión-, desde las políticas y movimientos nacionales -porque la nación en Bolivia es una categoría que, además, no claudica de integraciones mayores como América Latina-? ¿Qué nos impide creer que aquí también la nación puede ser un espacio de ruptura, disidencia, de expresión plural, sin recetas modernizadoras, colonizadoras?

No sólo pensamos en la línea argumental de obras literarias actuales, acotadas al Cono Sur, para pensar la nación y sus debates en relación con las identidades contemporáneas, sino también (quizás sobre todo) en posibles *lecturas* de esas obras, que *hacen* presente (BAJTIN, 2008). Por lo tanto, el manejo categorial que hicimos -nuestro marco teórico- excluye la tendencia a la afirmación de que las naciones no significan más, y que las obras son una prueba de un modelo en desuso.

Aún cuando los textos huyan de un planteo nacional o presenten agónicamente procesos nacionales que parecen irreversibles y que dejan sin salida a los sujetos en las tramas, la pregunta que nos hicimos siempre tuvo que ver con cómo conectar la disforia con procesos históricos nacionales críticos, pero reversibles. Porque, en definitiva, las obras producen saber (esta es otra convicción

⁸² Son sus lenguas oficiales: aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasu'we, guarayu, itonama, leco, machajuyai-kallawaya, machineri, maropa, mojeño-trinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya, weenhayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco.

teórica) que puede proyectarse políticamente en la lectura. En otros términos, siempre pensamos en cómo volver productiva, políticamente, una lectura, y la explicitación de esa orientación de nuestro ejercicio crítico es parte de la honestidad con la que trabajamos: nuestra lectura no es neutral, de mero registro descriptivo de líneas argumentales. Desde el comienzo, asumimos una investigación crítica y meta-crítica, que piense discursivamente el funcionamiento de obras del presente, creyendo que nuestra mirada aporta a un debate -la relevancia de la nación en vínculo con las identidades, hoy- que no vemos suceder pasivamente.

En estos sentidos, no nos cerramos a la posibilidad de ver en las obras planteos no-nacionales, o sujetos ajenos a una nación, pero creemos que ello no alcanza para objetar la categoría desde su relevancia histórica para pensar procesos identitarios revolucionarios (recalcamos, además, que nuestro interés está orientado hacia las condiciones de afirmación de identidades marginales). Porque, además, ¿es posible la desterritorialización absoluta, aun circunscribiéndonos a las tramas? No, desde nuestro marco teórico. Por eso es que leemos las obras y dialogamos con ellas desde un conocimiento profundamente situado, que se hace cargo de los lugares de enunciación y piensa en los sentidos proyectados del decir, su territorialización (ACHÚGAR, RICHARD y MORAÑA en CASTRO-GÓMEZ y MENDIETA, 1998; HAESBAERT, 2007).

Ya entonces, una vez en este punto del recorrido colindante con el final, nos sentimos habilitadas y con las herramientas necesarias para afirmar, con fuerza, las hipótesis planteadas al comienzo. Si partimos del estudio (discursivo) de las tres obras que constituyen nuestro corpus, debemos sostener que la nación lejos está de ser una categoría obsoleta para pensar los vínculos con las identificaciones, sino que, de manera contraria, es la nación configuradora de sentidos y también de identidades.

Recordemos que, desde nuestra lectura, consideramos que tanto en *El campito* como en *Lengua madre* hay una disputa por los sentidos de lo nacional encarada desde los márgenes sociales, desde lugares de subalternidad. Y es esta lucha la que les posibilita a las identidades su afirmación colectiva y territorializada. El espacio de la nación es condición necesaria para la configuración de las identidades en estas obras, en tanto es también bastión de lucha; los sujetos que recorren las tramas son forjadores de una resistencia que pugna por un país que sostienen de los bordes. En ambos casos, el arma más fuerte para dar la batalla es el discurso, la lengua, el relato, la recuperación de una memoria que tiene sus ecos colectivos y plurales: el relato de Carlitos en *El campito* y el legado de Julia, las cartas, en *Lengua madre*. Por ello, la insistencia en entender a la identidad, como concepto, desde las lecturas de Arfuch donde la narrativa es central para la creación identitaria.

En *El campito*, leíamos la primacía de una voz -muchas voces- disidente, que prolijamente ordena y valora los hechos de una historia que no está en ningún libro, si no que se propaga en el aire,

sonoramente, variando sus formas en la mente de cada escucha. La historia de una guerra que se desató en los pliegues más recónditos de la Capital del país. La recuperación por estos medios de una historia *otra*, que discute las verdades proclamadas por la oficial, la de los libros, y que permite la afirmación de identidades marginales que no pueden pensarse de otra manera sino en fuerte vínculo con el territorio. No hace falta forzar ninguna lectura: sin más, en *El campito* la nación configura identidades. Y no cualquier identidad: identidades en lucha, resistentes, revolucionarias, políticas. Más allá de la marcada cercanía con el peronismo, podemos, a partir de nuestra lectura, dar amplitud a estos términos y desde aquí insertarnos en el debate polémico que mencionamos. Proclamamos la vigencia, ni siquiera apenas debilitada, de la nación y, junto con ella, afirmamos su incidencia en las identificaciones.

De manera similar, pero con algunos matices, registrábamos que en *Lengua madre* también la nación es un proyecto histórico en disputa que permite la afirmación colectiva y territorializada de las identidades a partir de un relato memoria que contiene a los márgenes. Como en *El campito*, hay un trabajo con un relato alternativo al hegemónico. El matiz está en que aquí el relato, que es colectivo, es recuperado desde la necesidad evidente de una búsqueda de sí en el personaje central, Julieta, quien sólo puede encontrarse y afirmarse cuando desanda los caminos de una identidad migrante, apolítica, pasiva, y desinteresada por la realidad histórica y nacional que la caracterizaban. La obra de Andruetto es importante porque explicita en su trama dos evidencias fuertes que nos interesan: la identidad es una cuestión narrativa -es a partir de otras voces que Julieta asume otra modalidad, más afirmativa, de existencia- y está, también, ligada a una historia nacional que si se la omite o no se la asume como propia mancilla. En la reconstrucción de dicho relato colectivo y marginal hay una otredad que se define, también (si no sobre todo), por la disputa por los sentidos de lo nacional. La novela de Andruetto parece llevar a un plano interesante lo que Chatterjee decía de la nación: la nación no es *una, indistinta* si optamos por pensar desde dónde es que se la imagina. Del mismo modo, en *Lengua madre* no es lo mismo vincular el yo a un *nosotros* subalterno y activo en la historia, que no hacerlo. La nación desde los márgenes se liga aquí y es todo un proyecto, sustento de vida.

En los mismos sentidos disputa la obra, en tanto enunciado, en términos bajtinianos, el plano de la discursividad social. Como en *El Campito*, la trama de la narración (en forma y contenido) significa un pasaje que consigue traspasar las páginas para insertarse en el debate social que expresamos en nuestro capítulo primero, proclamando que identidad y nación, pensado el nudo desde los márgenes, hacen todo el sentido. La obra de Andruetto parece agregar: por más que cueste, y mucho. El matiz que separa a *El Campito* de *Lengua madre* tiene que ver, entendemos, con el énfasis que la obra de Andruetto hace en torno a la palabra, al relato como *trabajo de recuperación*, como espacio también de

batalla. Tal parece que la lucha es doble, pero necesaria: por la nación como proyecto, por la nación como categoría, frente a un relato social hegemónico que la minimiza o pone en crisis.

En el caso, finalmente, de *Do fundo do poço se vê a lua*, decíamos que los vínculos entre nación e identidad no eran positivos sino que, por el contrario la nación proyectaba sentidos excluyentes, siendo imposible la afirmación identitaria de los sujetos de las tramas. Sin embargo, no podemos dejar de registrar el peso que posee la nación en dos sentidos. Por un lado, porque, al igual que en las otras dos obras, la Historia nacional posee un fuerte peso en el desarrollo argumental⁸³. Hay una marca indeleble de la Dictadura militar brasilera iniciada en el '64 y de ese oscuro pasado nacional que proyecta los sentidos del horror en el tiempo de la Posdictadura en cada uno de los personajes, que impide la recuperación de un relato colectivo y, entonces, la afirmación de identidades colectivas y territorializadas. Por el otro, porque lo nacional está presente en los caminos de elección del sujeto (en la tarea de reinención personal que emprende Wilson/Cleo) para conquistar su finalmente infructuosa identificación. En todas las idas y vueltas del personaje está la pulsión por recuperar a la madre, militante muerta en la clandestinidad, un relato genealógico que es también social y nacional. Además, con el final de la novela vimos labrada una parábola: alejarse de Brasil, de São Paulo, ingresar en otra configuración cultural y otra nación (El Cairo, Egipto) no bastaban para borrar los sentidos prácticos y dolorosos sedimentados por la nación brasilera. Todo lo contrario. La amnesia de Cleopatra también era un olvido engañoso (aunque paliativo). La memoria se impone, la Historia acaba ingresando con la fuerza de un dique que rompe sus compuertas, librándose de una traba que artificialmente construyeron sobre su curso.

De cualquier manera, el predominio del pozo y lo cíclico es innegable. Hay un sujeto atravesado por una nación que lo fracturó en mil pedazos, una nación que no se borra, pero que no parece existir para los márgenes, quienes no la pueden imaginar, quienes no la pueden conquistar como proyecto de afirmación colectivo. Una nación y una memoria que se definen en deuda, puro deseo sin camino de restitución.

Sin embargo, más allá de estos elementos argumentales, lo interesante es que la propia obra, en algún punto, habilita discursivamente (recordemos que esta es nuestra perspectiva) la disputa por la Nación desde la crítica y referencia constante y desde su planteo de que la Historia, Brasil, la memoria de un país no constituyen prendas que, como ropas, nos sacamos o nos ponemos.

Cabe incorporar aquí un dato que tiene que ver con el contexto de producción de la novela. La obra *Do fundo do poço se vê a lua* tiene la particularidad de pertenecer a una colección llamada

⁸³ Las referencias históricas en las tres tramas, aunque más fuertes en las obras argentinas, son importantes para el análisis discursivo en todas las novelas.

Amores Expressos, proyecto de escritura motivada, ideado por el productor cultural Rodrigo Teixeira junto con el escritor João Paulo Cuenca y con el apoyo financiero de la Editora Companhia das Letras. El proyecto consistió en una suerte de beca otorgada a dieciséis autores brasileños para la producción literaria. Lo llamativo de esta colección es que la beca benefició a los escritores convocados con un mes de estadía en alguna capital extranjera del mundo. De dicha experiencia inter-cultural se esperaba que los autores dieran cuenta de una serie de condiciones acordadas previamente: la producción de una novela que contenga una historia de amor, con referencias a la ciudad visitada como fuente de inspiración de la trama; la producción en plazos determinados; la participación en una serie documental que recogiera la experiencia de todos los escritores a partir de su intervención en el proyecto; y la elaboración de un blog a modo de relato de viaje. Como contrapartida, los escritores incluidos en el proyecto podrían publicar su novela en una editorial fuertemente consolidada en el mercado -la Editora Companhia das Letras-, novela que debería permitir una potencial adaptación filmográfica⁸⁴. Incorporamos esta información sobre la colección *Amores Expressos* para la lectura de la obra brasileña, porque la escritura motivada que impulsa la creación de nuestra obra la sitúa, desde su nacimiento, en una zona de cruce de los conceptos territorio, cultura/s, identidades, migraciones, nación, Globalización y literatura; términos que nuestro problema pone en relación.

Cuando la crítica brasileña Rosana Corrêa Lobo (CORRÊA LOBO, 2011) analiza *Do fundo do poço se vê a lua* atendiendo a este dato no menor en cuanto a su contexto de producción, señala que nos encontramos frente a una instancia representativa de la deconstrucción de una literatura nacional o con afán totalizador, con escasos niveles de referencia y pertenencia histórica que harían posible una proyección utópica y referencial para los sujetos, es decir, como una instancia que da cuenta del advenimiento de lo global, en oposición a un estadio previo (al respecto recordemos el peso de la literatura regional como marca significativa de la literatura brasileña del siglo XX). La colección *Amores Expressos* daría cuenta, para la autora, de un nuevo momento en la literatura brasileña en donde primaría una *presentificación radical*, el retorno a lo trágico a partir de identidades que parecerían responder, desde la crisis, a actuales procesos de desterritorialización y posmodernidad (cuestiones todas aludidas a una crítica que parece dominante, pero que aún se debate, como vimos en el capítulo segundo de nuestra investigación). Esta colección es estudiada como el fin del imaginario de la literatura nacional, abriendo paso a una literatura tensionada por lo global, en donde las identidades no

⁸⁴ Según lo consigna Rosana Corrêa Lobo (CORRÊA LOBO, 2011), los autores seleccionados para el proyecto, con sus respectivas ciudades, fueron: Adriana Lisboa, París; Daniel Galera, Buenos Aires; André de Leones, São Paulo; Lourenço Mutarelli, Nueva York; João Paulo Cuenca, Tokio; Joca Reiners Terron, Cairo; Cecilia Giannetti, Berlín; Sérgio Sant'Anna, Praga; Reinaldo Moraes, Ciudad de México; Paulo Scott, Sidney; Antônia Pellegrino, Bombay; Daniel Pellizzari, Dublín; Bernardo Carvalho, San Petersburgo; Antonio Prata, Shanghái; Chico Mattoso; Habana; Amílcar Bettega, Estambul; y Luiz Ruffato, Lisboa.

remiten a comunidades imaginadas desde el cimiento ideológico de la modernidad (CORRÊA LOBO, 2011). La colección representaría, en su línea, la emergencia de seres que parecen no pertenecer a espacios con fronteras definidas, situándose en una agónica deriva espacial y temporal.

Allí se encuentra Reiners Terron, en un proyecto deliberadamente *más allá* de la frontera nacional con el que debe dar cuenta del afuera: El Cairo. Hablar del Cairo. Y, sin embargo, respetando todos los puntos del convenio editorial, Terron no ha dejado si quiera un segundo de hablar de Brasil, del viaje de ida hacia una tierra otra, pero también de la necesidad de volver a esa nación que sí limita.

Por esto, nos parece que la obra brasilera es compleja. Si en su nivel argumental desestima la nación como proyecto que signifique positivamente identidades, no la elude y, en un plano discursivo, promueve la memoria nacional como espacio de significación. Si el escape fractura (le sucede a Cleo), pero el pozo es primigenio, ¿qué nos queda? La obra de Terron marca claramente una encrucijada que no resuelve, que le toca a quien lee y que nosotras, lectoras, abordamos en claves discursivas.

Lo que sostiene Drucaroff sobre la NNA y que expusimos en esta investigación parece escrito para nuestra obra brasilera⁸⁵. La nación es una fisura de la que debemos hacernos cargo, en donde aun cuando parece no haber más certezas hay inquietudes que esperan su resolución. La obra es, quizás, un puntapié para ello. Nos atreveríamos a decir que, en todo caso, jamás claudica lisa y llanamente del espacio nacional como categoría histórica de relevancia para la definición de las subjetividades, aunque titubee sobre los proyectos alternativos (que no están forjados) y de los sujetos de cambio, y aunque registre también el presente crítico y asfixiante que la caracteriza, al menos que acorralla a los márgenes. ¿No es, tal registro, entonces, una disputa social? ¿No es también ésta, como sostiene Drucaroff, una literatura crítica y política que se puede “volcar” sobre el espacio nacional brasilero de la Posdictadura, en la lectura? Nuevamente allí quedará espacio para los usos políticos de las tramas una vez leídas. El espacio del lector en esta obra nos parece invaluable, una de sus mejores apuestas. Esta es, no lo dudamos, una obra que *moviliza* y no como simple metáfora.

Por lo dicho, nos parece claro que debemos alejar a Reiners Terron de lo que sería, para la crítica actual, una literatura meramente posmoderna y globalizada, evidencia del fin de lo nacional.

⁸⁵ Incluso en un capítulo llamado “El trauma del pasado reciente” Drucaroff señala que la NNA versa obsesivamente sobre el Golpe de Estado del '76 y sus secuelas. Y visualiza que una de las manchas temáticas de esta literatura, al respecto, es una que denomina “la serie <<dos, pero uno muerto>>”, que consiste (simplificando) en registrar el horror histórico a partir de un par de personajes en el que uno de los dos desaparece o muere. Quien vive, debe convivir con esa ausencia, que se aparece una y otra vez (incluso como espectro), pasando a significar la vida la experiencia necesaria de la muerte. Los personajes, además, son coetáneos, y frecuentemente son hermanos. La muerte de uno de ellos simboliza, también, la muerte o la desaparición forzosa de la época dictatorial. El conflicto identitario que emerge (culpa, identificación, amor, rechazo, etc.) es otra de las características que habilita la pérdida. ¿Acaso no se corresponde este planteo con la obra *Do fundo do poço se vê a lua*, desde el complejo par que constituye Wilson/William, en movimientos dolorosos de identificación y diferenciación, donde la muerte asecha y, finalmente, gana? Insistimos, es notable cómo la novela de Terron puede considerarse ejemplo de lo que Drucaroff desarrolla con su crítica para la NNA. Cabría profundizar sobre ello, hecho que, para respetar la extensión de un TFL, no hacemos en esta investigación.

Brasil, en esta novela, aflora en cada línea (aunque también golpea). Volvemos a anudar nación con identidad.

Para dar cierre a este trabajo, nos permitimos una breve pero necesaria reflexión. Así como los sujetos que caminan las tramas, nosotras también nos hallamos en una labor de reconstruir un relato memoria colectivo. No en vano elegimos la carrera que elegimos, estudiamos las obras seleccionadas, tampoco en vano nuestro eje fue siempre América Latina, Argentina. Y si afirmamos tantas veces en las últimas páginas la vigencia de la nación y su estatuto como configuradora de sentidos e identificaciones, es porque nosotras leemos el mundo a partir de la clara conciencia de ser argentinas y latinoamericanas. Porque tenemos, también, clara conciencia de las tantas voces que se apagan, que se pierden -atinada la metáfora en estos tiempos- como las voces de una radio con frecuencia difusa y que hablan de los sitios y momentos recónditos de este país, de este continente; conciencia, entonces, de que existen historias calladas y que por calladas no escriben la Historia. Aquí, nosotras. Nuestra investigación, este andar por los márgenes es nuestro humilde aporte para dar fuerza a esas voces disidentes. Esta -la palabra- es nuestra lucha, nuestra militancia.

Bibliografía

- ❖ AAVV (2012): *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, N° 39, jan./jun., Brasilia. Revista digital, ISSN: 1518-0158. Disponible en: http://www.gelbc.com.br/revista_39.html. Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2015.
- ❖ ANDERSON, Benedict (2007): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ ANDRUETTO, María Teresa (2010): *Lengua madre*, Mondadori, Buenos Aires.
- ❖ ARFCH, Leonor (2010): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- ❖ _____ (comp.) (2005): "Introducción" y "Problemáticas de la identidad", en: *Identities, sujetos y subjetividades*, Prometeo libros, Buenos Aires.
- ❖ BAJTIN, Mijail (2008): *Estética de la creación verbal*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- ❖ _____ (1989): *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, s/l.
- ❖ CASTRO GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (1998): *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/>. Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2015.
- ❖ CHATTERJEE, Partha (2008): *La Nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Editorial Siglo XXI, Argentina.
- ❖ CORNEJO POLAR, Antonio (2003): *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Latinoamericana editores, Lima.
- ❖ CORRÊA LOBO, Rosana (2011): "Amores Expressos: literatura brasileira em tempos de globalização", Ponencia presentada en el *XII Congreso Internacional de ABRALIC. Centro-centros – Ética-estética*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.
- ❖ _____ (2012): "Joca Reiners Terron – *Do fundo do poço se vê a lua*", en AAVV (2012): *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, N° 39, jan./jun., Brasilia. Revista digital, ISSN: 1518-0158. Disponible en: http://www.gelbc.com.br/revista_39.html. Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2015.
- ❖ DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre*, Emecé, Buenos Aires.
- ❖ GARCÍA CANCLINI, Néstor (2008): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires.
- ❖ GRIMSON, Alejandro (2011): *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

- ❖ ----- (Comp.) (2010): "Introducción ¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?" en: *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires.
- ❖ HAESBAERT, Rogério (2007): *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*, Bertrand Brasil, Río de Janeiro.
- ❖ _____ (2005): "Da desterritorialização à multiterritorialidade", Anais do X Encontro de geógrafos da América Latina, Universidade de São Paulo.
- ❖ _____ (2004): *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*, Porto Alegre.
- ❖ INCARDONA, Juan Diego (2013): *El campito*, Interzona Editora, Buenos Aires.
- ❖ KUSCH, Rodolfo (1975): *América profunda*, Bonum, Buenos Aires.
- ❖ LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- ❖ MIGNOLO, Walter (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- ❖ _____ (2003) *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Editorial Akal, Madrid.
- ❖ RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos, expressões da literatura brasileira no século XXI*, Casa da palavra, Río de Janeiro.
- ❖ REINERS TERRON, Joca (2010): *Do fundo do poço se vê a lua*, Editora Companhia das Letras, São Paulo.
- ❖ RICOEUR, Paul (2003): *Tiempo y narración*, Volumen III, Siglo XXI editores, México.
- ❖ _____ (1996): *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, México.
- ❖ SANTILLÁN, María Elisa (2011): "A arte da alteridade, a estrela terrestre. *Do fundo do poço se vê a lua*. Joca Reiners Terron.", Mimeo, UFPR, Curitiba, Brasil.
- ❖ SCALABRINI ORTIZ, Raúl (2009): *Los ferrocarriles deben ser argentinos*, Lancelot, Buenos Aires.
- ❖ SOSA, Maribel (2012): "La relación ficción-literatura-realidad en *Do fundo do poço se vê a lua*", Mimeo, UNC, Córdoba, Argentina.
- ❖ VICH, Víctor (2006): "Presentación" en: CHATTERJEE, Partha (2008): *La Nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Editorial Siglo XXI, Argentina.

Documentos legales

- ❖ *Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia* (2009). Disponible en: <http://www.consuladoboliviano.com.ar/portal/node/119>. Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2015.
- ❖ *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia* (2009). Documento final para ser sometido a referéndum constitucional en enero de 2009. Disponible en la página de las Naciones Unidas: <http://www.harmonywithnatureun.org/>. PDF: <http://www.harmonywithnatureun.org/content/documents/159Bolivia%20Consitucion.pdf>. Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2015.