

Apuntes para una literatura complaciente: el festejo y la naturalización de la marginalidad en la narrativa argentina de los años cero



LUCAS PANAIÁ
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En los meses previos a diciembre de 2001 y aún con más fuerza en los años posteriores, un notorio interés por la marginalidad copa informes periodísticos, series y programas documentales de la televisión argentina. La tendencia tiene su réplica en la ficción literaria y así muchos escritores de las nuevas promociones comienzan a referir la exclusión social en sus relatos y centran su atención en el espacio de la villa miseria. Entre estos textos se ubican *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (2003), de Cristian Alarcón; *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), de Leonardo Oyola, y *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara. Más cerca de la fascinación que de la denuncia política, la literatura va a jugar un papel ambiguo a la hora de hablar de aquellos que se quedaron afuera.

El éxtasis marginalista

Diciembre de 2001 muestra la marginalidad en la Argentina en carne viva. En rigor, la explosión de la miseria es consecuencia de una larga historia de vergüenzas, endeudamiento externo y exclusiones que por años se calienta a fuego lento y alcanza proporciones de pesadilla para esa fecha: la devaluación dispuesta por el Rodrigazo (1975), la desindustrialización y la concentración económica que se inicia con la última dictadura cívico-militar (1976-1983), la hiperinflación (1989-1990) y el estrago neoliberal del plan de convertibilidad (1991-2001). Aunque la cifra del derrumbe del país comprende el último cuarto del siglo XX, la revuelta popular del 20 de diciembre de 2001 es la jornada que marca a rojo el almanaque y enrostra las bases desmanteladas de una sociedad que se había

contado entre las más igualitarias y prósperas de la región. Ante ese panorama de pobreza extendida, muchos escritores que publican sus primeras obras al despuntar el nuevo siglo se ven interpelados a dar cuenta de una emergencia social que ya no es posible ignorar. En ese orden, la villa miseria como espacio por antonomasia del excluido gana protagonismo en distintos textos. Las villas o los barrios informales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y su conurbano crecieron, se multiplicaron y hace tiempo que muestran la permanencia del asentamiento. Si bien es verdad que las representaciones de la villa no constituyen en sí mismas mayor novedad en nuestra literatura, nunca antes habían sido tan diversos los géneros y las perspectivas que se apuran a tomar el desafío: el testimonio, la crónica, el policial en una línea cercana a la novela negra, un realismo delirante y, algo después, una reescritura de la gauchesca con *El guacho Martín Fierro* (Factotum, 2011), de Oscar Fariña.

Ahora bien, ¿urge en estos escritores el imperativo de pronunciarse acerca de las cuestiones de su tiempo? O acaso, menos pretencioso, ¿hay un intento de comprensión del momento que se vive? ¿Debería haberlo? Lo cierto es que el repentino interés por la villa forma parte de un fenómeno mucho más amplio que excede con creces los alcances restringidos de nuestro mercado editorial: asistimos en la Argentina al descubrimiento maravillado de la marginalidad. A esto llamo el éxtasis marginalista. Los medios de comunicación protagonizan el hallazgo y en esa mirada arrebatada hay mucho de fascinación. Es que en la fascinación, a no dudar, una buena porción de clase media urbana encuentra un punto de confluencia bastante cómodo para la culpa, la sorpresa, la impotencia y el compromiso fácil. Pues bien, la literatura también va a participar en esto. En ocasiones, incluso, en las narraciones va a predominar un tono festivo e irreverente que se parece demasiado al que destila el colorido y extravagante festival que se monta desde la televisión en torno a la figura del villero y, en un sentido más amplio, del marginal en sí. Corolario, el morbo en cuestión no es muy distinto al que ostentan algunos programas televisivos de carácter documentalista que comienzan a proliferar con la gran crisis.

A partir de 2004 gana popularidad el programa *Policías en acción* (Canal 13), en donde es posible ver cómo la cámara de televisión acompaña por el conurbano a los móviles de la Policía Bonaerense y filma sus patrullajes por las villas y las barriadas que han sido más castigadas por el neoliberalismo económico de los años noventa. Aunque formatos similares existen en otros países, *Policías en acción* cuenta acá con el territorio desolado que la catastrófica recesión ha dejado como telón de fondo. Si bien los cordones suburbanos aparecen en esos segmentos televisivos como un espacio visceral y violento, al mismo tiempo proponen una galería de situaciones grotescas, reyertas vecinales y personajes pintorescos que hacen la delicia del televidente de las clases más o menos acomodadas. En la prehistoria inmediata de las redes sociales, algunas pegadas de *Policías en acción* son tan exitosas que hacen furor en millares de reproducciones del portal de internet YouTube. Estos videos exponen las penurias de la vida suburbana en comisarías, dependencias municipales o guardias de la salud pública (basta mencionar acá el video que se recuerda por la frase: “¿Y Candela?, ¿y la moto?”).¹

1 En el video se mostraba la conmoción de un hombre que acababa de chocar con su moto y, mientras esperaba ser atendido en el Hospital Dr. Eduardo Wilde de Avellaneda, le preguntaba una y mil veces a su dolorida mujer por la hija de ambos (“Candela”), ya que no parecía recordar que la pequeña no estaba con ellos en el momento del accidente, hecho que también parecía haber olvidado.

El riesgo de toda esa celebración bizarra es que la violencia, la miseria, el embrutecimiento, la desidia estatal y la exclusión queden disfrazados o naturalizados en ese costumbrismo chillón y gracioso que provoca tanta risa. En los hechos, programas como *Policías en acción* son la contracara de las multitudinarias marchas en reclamo de seguridad contra el delito que se suceden con el caso Blumberg, a raíz del secuestro y asesinato de un joven estudiante de ingeniería por parte de sus captores. La televisión ha aprendido que la marginalidad, además de peligrosa, puede ser divertida.

Hay que decir que el éxtasis marginalista confluye con un interés por la extravagancia o lo insólito, búsqueda que corresponde a una sensibilidad de época bien asentada. Ya desde fines de los años noventa y más todavía en los años cero, se extiende el adjetivo “bizarro” como una muletilla afectada para decir de manera *cool* que algo es raro o, mejor, un delirio. No es de extrañar así que la marginalidad se convierta también en un nicho de lo bizarro. Si la exclusión llegó para quedarse, una opción rápida va a ser estetizarla, volverla atractiva. Y todavía más, festejarla: hacer un banquete bizarro con ella y divertirse. Claro que el prejuicio no se suprime en la risa, ni siquiera se disuelve. Por el contrario, la risa del incluido potencia el prejuicio al extremo y deja al villero en el lugar del ignorante, del chorro, del que habla mal, del negro cabeza. Con la tendencia ya consolidada, la última pegada de la marginalidad bizarra en los años cero es la aparición de Zulma Lobato en las emisiones de *Hechos y protagonistas*, programa conducido por Anabela Ascar en Crónica TV. Si bien Zulma Lobato llega a la pantalla para denunciar la situación lastimosa de las travestis en la zona de Camino de Cintura y ruta 8 (José León Suárez), donde las trabajadoras sexuales deben aportar a la caja policial y si no prepararse para el maltrato y el arresto, la televisión ve enseguida en ella una estrella bizarra. Pobre, con la visión reducida e incómoda con sus pelucas y vestidos que la dejan lejos de la efigie sensual y estereotipada de la travesti *glam*, se vuelve pronto objeto de burla despiadada.

La literatura correspondiente a este auge narrativo, por su parte, aparece en editoriales como Interzona o Eterna Cadencia, surgidas también en los años cero y con un catálogo que oscila entre los títulos consagrados, el prestigio académico y las ansias de novedad. La noción del libro como objeto de diseño (tapas de ilustraciones vistosas o códigos de barra *extra large*) y la misma ubicación de los locales de venta de estas editoriales (el simétrico y afrancesado Pasaje Rivarola o una vieja casa reciclada del Palermo sofisticado) enseñan toda una pretensión estética. Así las cosas, el destinatario previsible para estos relatos va a ser un lector sin mayores apuros económicos que tiene sed de periferia, cumbia y realismo brutal.

No es frecuente en nuestra literatura que la villa puede ser contada por el que la vivió o la vive... El poeta César González, nacido en la Carlos Gardel de Morón, nos habla acerca de lo que significa crecer en medio de la falta de oportunidades en algunos versos de *La venganza del cordero atado* (2010), poemario que publica con el seudónimo de Camilo Blajaquis. La villa es “otro mundo”, en donde “los cascotes inventan caminos para impedir que el barro muerda los tobillos” (p. 49) y los “Maradonas están en cana, laburan en lo que pueden o los mató la policía” (p. 50). “De pibe chorro a poeta” dice la contratapa del libro, pero... ¿cuántos pueden hacer trayecto? No es sencillo acceder al circuito editorial y a la página escrita, mucho menos si se viene de la villa. De todas maneras, tampoco es que el origen del escritor asegure necesariamente mayor legitimidad a la hora de referir la cuestión. En verdad, acá no se trata de hablar de pobreza, sino de pensar de qué manera la literatura da cuenta de ella: cómo la narra, de qué she hace cargo, qué tiene para decir.

A los jóvenes de hoy, testimonio e imposturas: “esos pibes son como bombas pequeñas”

El relato testimonial se vuelve una forma privilegiada en América Latina para recuperar la voz de aquellos que siempre han sido silenciados. Ya *Los hijos de Sánchez* del antropólogo norteamericano Oscar Lewis (publicado en 1961 en inglés y en 1964 en español por Fondo de Cultura Económica) saca chapa de clásico al poner en práctica el método de “autobiografías múltiples” y transcribir los testimonios que una familia de raigambre campesina asentada en la ciudad de México ha dado frente a una cinta grabadora. Los Sánchez viven hacinados en el cuarto de una vecindad, fenómeno habitacional que se hizo popular en la pantalla televisa de todo el continente a partir de la versión más edulcorada, tontona y entrañable que supo brindar uno de sus vecinos más conspicuos, *El Chavo del 8*. Oscar Lewis habla de una “cultura de la pobreza”, concepto que engloba todas las estrategias que permiten subsistir con muy poco en medio de un espacio como el urbano en donde todo está pensado para consumir: ¿qué sabemos acerca del patrón de conducta y supervivencia de los que menos tienen? Además, marca un espacio vacante en la literatura de nuestros países: así como los escritores europeos en la novela realista del siglo XIX han dado cuenta del infortunio de todos aquellos que ven su vida afectada como consecuencia de las duras condiciones impuestas por la industrialización y la urbanización vertiginosa en los países centrales, no hay una producción análoga en los países latinoamericanos, más ocupados con el problema de la tierra y la cuestión indígena. Así, el testimonio puede venir a ser el género que nos refiriera la situación de todos los que sufren la miseria y el trabajo precario en las desmesuradas ciudades de los países en desarrollo.

Mabel Moraña entiende que el testimonio es una suerte de “literatura de resistencia” en tanto muchas veces aborda problemáticas que han quedado relegadas al margen o a la periferia social (2013). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (Norma, 2003), de Cristian Alarcón, recupera la tradición del género testimonial y nos cuenta acerca de la figura de un pibe chorro acribillado por la policía, Víctor Manuel el Frente Vital de San Fernando, que ha alcanzado la estatura de mito popular a la manera de aquellos bandidos rurales del interior que gozaban del respeto y la gratitud del pueblo en las primeras décadas del siglo XX. En la Argentina inclemente del desmoronamiento neoliberal, muchachos con ropa deportiva y gorrita llevan sus ofrendas de cerveza y porros a la tumba del Cementerio Municipal y le piden protección al “ídolo pagano”. Sucede que si el orden imperante es injusto y solo asegura la impunidad de los poderosos, aquel que haya transgredido ese orden va a adquirir ribetes heroicos.

En el pasado inmediato, Víctor Manuel Vital gana el cariño de su pueblo al repartir entre la gente de la villa lo que obtiene en sus robos. Su pago chico son las barriadas pobres que se desparraman al oeste de la estación San Fernando C, en el segundo cordón bonaerense, una zona en donde se entremezclan los aserraderos que trabajan la madera blanda de las islas del Paraná, los monoblocs, las casitas obreras, las casas centenarias, los galpones y las villas que desbordan las cuadrículas del catastro municipal. El cronista afirma su empatía con el Robin Hood del suburbio y es fácil coincidir con él: el muchacho tiene códigos, nunca traiciona y va de frente, auxilia a los desesperados y redistribuye lo que obtiene a punta de su revólver calibre 32. Vital no solo es un líder carismático y un justiciero de por sí seductor, una especie de *dandy* villero, siempre perfumado, bien empilchado y recién baña-

do, sino que además es el único que a través de la solidaridad y el respeto puede preservar un orden mínimo en la comunidad, de donde el Estado se había retirado raudo hacía tiempo. Pese a tener los pulmones picados por el pegamento y soportar todo tipo de humillaciones en las dependencias estatales, son los villeros los que tienen valores y, en cambio, la yuta es la que mata a quemarropa: de esa manera acribilla al Frente cuando se halla indefenso bajo la mesa de un rancho, en una mañana de febrero de 1999. El accionar de la gorra, en verdad, se asimila al de los delincuentes e incluso es más cruento y sanguinario, porque ambicionan un trofeo que no tiene que nada que ver con las necesidades básicas de subsistencia: "...los policías comparten los golpes que dan como si repartieran parte de un botín, como si cada culatazo, cada trompada o patada fuera parte de un botín simbólico que también dividen" (Alarcón, 2009: p. 109). Así las cosas, la yuta del gatillo inmediato y los transas que arruinan a los pibes con su droga barata son villanos fáciles.

Ahora bien, el cronista va más allá de la empatía y cae embelesado ante al fenómeno que aborda. La embestida de los pibes chorros que se quedaron afuera de todo se agencia así una lectura en clave política y encuentra resonancias de la juventud militante del pasado reciente en el robo a un camión de La Serenísima: "...lo repartieron a la manera en que durante la década del setenta los militantes de las organizaciones armadas" (p. 62). Más allá de la similitud que puede resguardar la acción, la analogía es riesgosa porque implica equiparar la delincuencia desesperada de la marginalidad con la voluntad programática de jóvenes de las organizaciones políticas armadas. La jugada suena a disparate, aunque sin duda es efectista. El punto central con esto es que se vuelve a poner en debate el ejercicio de la violencia y su legitimidad. Es claro que ante una sociedad en donde algunos roban o se benefician del menemismo corrupto que mata de hambre y desmantela la industria nacional, sería más que ruin criticar el robo de los que nada tienen. La delincuencia juvenil no es más que una brutal redistribución de la riqueza y así obtiene una rápida justificación ya que

"...Javier, Manuel y Simón ingresaron, casi sin preámbulos al asalto a mano armada que les daría dinero como para vivir ellos también, a su manera, la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala (p. 105).

Pero también es cierto que Alarcón elige el atajo más corto, ya que ningún lector del universo progresista que presupone su *non fiction* va a negar que la desigualdad y la exclusión generan muerte y delito. Eso no está en discusión. Ahora bien, tampoco implica admitir tan fácil que la violencia de los jóvenes desamparados sea liberadora. Más aún, esa violencia en verdad es reaccionaria y no es más que un desesperado reflejo autodefensivo contra un mundo que segrega y condena. Por eso el sinsentido de esta furia queda al descubierto cuando, según cuenta el cronista, se arma un tiroteo entre los pibes de la villa y una bala perdida mata a una nena que juega en una casilla. El problema de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* es que de la rabia hace una mística, la vuelve épica. Ahí, claro, está la fascinación.

La certeza más fuerte del libro tal vez sea que la muerte siempre es joven en la villa. La muerte adolescente es una marca de clase, no hay forma de escapar y poco importa que se robe o no. De ahí que Daniel, con solo catorce años, pierda su vida en un accidente al asomarse por una ventana sin vidrios del tren blanco y reventar la cabeza contra la viga de hierro de la improvisada defensa que

buscaba evitar que los pasajeros subieran al vagón sin pagar el boleto: “El único hijo de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos” (p. 107). Lo que se entiende entonces es la urgencia, el a todo o nada, el desenfreno por ganar una partida que ya parece jugada de antemano. Mónica Bernabé sostiene que la crónica de Alarcón restituye la vida y los nombres de todos aquellos que Crónica TV exhibe como cadáveres sin identidad (2010). Eso es cierto, pero a la vez el cronista se encarga muy bien de expresar su individualidad. Su “yo” es categórico y omnipresente, al punto tal de que su primera persona a veces parece más importante que el testimonio de la comunidad que fue a buscar: “Cuando llegué a la villa...”, “Conocí la villa hasta llegar a sufrirla”, “A dos años de mi llegada al barrio” (pp. 16-18). Yo llegué, yo conocí, yo sufrí, yo-yo-yo-yo. No es esa, desde ya, la lección del *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, piedra basal del relato testimonial que todos los cronistas se encargan de citar en algún momento. Es cierto que en *Operación masacre* la primera persona se hace presente en el prólogo y relata su asombro ante la ominosa noticia de un “fusilado que vive” y luego repasa la aventura de la publicación de las notas iniciales en folletos nacionalistas y cómo el acecho de la policía se vuelve más despiadado a medida que avanza la campaña periodística. Pero, muy pronto, su “yo” sabe correrse a un costado y en la sección Las personas nos presenta a las víctimas del Estado criminal mayormente desde el sesgo de un narrador en tercera. Sucede que en *Operación masacre* importan los fusilamientos de obreros en los basurales de José León Suárez. En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* importa el acribillamiento del Frente, pero también la experiencia del cronista. Aquello que vivenció la figura externa será un conocimiento valioso que no debe dejarse de lado y tiene que reponerse sí o sí. En palabras coloquiales, el cronista no se va a correr nunca de la foto, sino que incluso se va a peinar para salir lo mejor posible. Y más, si el libro se hubiera escrito por estos años, la foto sería una *selfie*. ¿Yo etnográfico? Más bien aparece el riesgo constante de la autorreferencialidad. Esto no es malo en sí mismo, pero presupone el hablar de uno incluso cuando se intente hablar del otro. Un otro que además es el excluido, el acribillado, la víctima. ¿Mal de época?

El cronista va a ubicar su perspectiva, es de esperar, en un sitio distanciado del discurso de la prensa dominante y lo deja en claro: “Ellos [los pibes] tenían pensado hacer ese día lo que los diarios llaman ‘raid’” (p. 53). El inconveniente aparece por ejemplo cuando Daniel está internado en el Hospital de San Fernando, “conectado a todo tipo de tubos, sondas y máquinas” y los familiares organizan una “vaquita” para afrontar los gastos de la hospitalización:

Entre los trámites que Matilde había hecho en tribunales [...] había pedido que el estado provincial asumiera los gastos de la internación de Daniel. Apenas había reunido el dinero para comprar los pañales que necesitaba. Era fin de mes y tampoco yo tenía un centavo para ayudar (p. 112).

Acá hay que fastidiarse: ¿Un cronista de *Página/12* no tiene un centavo? Se puede entender que no quiera intervenir o “contaminar” la escena, si está como testigo, pero por qué decir que tiene menos que los que sobreviven en la villa o recolectan cartón de la basura. Casi dan ganas de pedir otra “vaquita” a los gritos, pero para Alarcón. El cronista no se priva de nada y al volver a la villa arrasa con los sánwiches de milanesa de una vecina:

Fue la primera vez en el día, nos habíamos encontrado a media mañana, que comimos. A esa altura tenía hambre, un hambre al que yo mismo había aprendido a controlar a lo largo de la jornada solo con saber tajantemente que no había qué llevarse a la boca. Cenamos nuestro bocado con una lentitud que disimulaba nuestra voracidad. “¿Está bueno?”, preguntó Estela. Y rió ante nuestro atorado sí. “Bueno, más vale que no quieran más porque no hay” (p. 125).

¿Él también tiene hambre? Es demasiado. Parece que hay algo vergonzoso en hablar de la marginalidad sin padecerla y eso hace que el cronista no termine de resolver bien su posicionamiento. Otras veces optará por mostrarse como un hombre de una clase más acomodada, potencial víctima fácil de los atracos de los pibes. El cronista entonces oscila, no sabe bien dónde ponerse.

Tal vez la escena más creíble y una de las más logradas del libro, en tanto no se preocupa por construir una figura intachable de sí, es la que lo muestra como testigo del intento de linchamiento de Brian, un pibe chorro que casi es ajusticiado por la misma gente de la villa, cansada ante ese muchachito que forma parte de los sapitos, pibes “empastillados [que] no diferencian a su madre de una comadreja y porque roban sin distinción de clase, sin códigos, sin el orden que había cuando el ‘Frente’ estaba ahí” (p. 146). Se deja leer: “Uno corrió hacia Brian, tras él los otros. Fueron dos segundos. Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha [...] amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. Observaba no sin morbo la situación...” (p. 143). En ese pasaje el cronista es un espectador *in situ* de *Policías en acción* y enrostra sin culpa el éxtasis marginalista. Bravo por él entonces, que ha dejado por un momento el encorsetado traje de la corrección política.

Villa azabache: las novelas policiales de Leonardo Oyola

Si el realismo piadoso y social fue la estética que en el siglo pasado adoptaron los escritores proletarios de Boedo para referir la miseria, el realismo bizarro va a ser la alternativa privilegiada en los años cero para narrar la marginalidad. El realismo bizarro no es más que la versión literaria del éxtasis marginalista, es el adoptar el ánimo de festejo y la mirada fascinada para narrar la exclusión de una buena parte de la población. Su recurso privilegiado va a ser la hipérbole, el resaltar las dificultades de quienes ya de por sí viven una situación extrema hasta volverlas una verdadera caricatura del desamparo social. Washington Cucurto (Santiago Vega) es el impulsor de esta tendencia y varios escritores van a alistarse en esa senda con obediencia escolar. Cucurto en *Cosa de negros* (Interzona, 2003) prueba suerte con el mundo de paraguayos y dominicanos que paran en pensiones, tugurios, megabailantas y fondas del barrio de Constitución casi en clave de pequeño Macondo urbano. ¿Un nuevo Caribe transplatino/guaraní?

Leonardo Oyola, en cambio, es el que va a tomar el realismo bizarro para hablar de la villa. Lo ha intentado ya desde el policial más duro en *Gólgota* (2008), en donde abundan los patas negras de la Bonaerense, el ajuste de cuentas y las sanadoras en las casillas de la Scasso, en el oeste del conurbano. Oyola va a volver a narrar la villa desde el género *noir* –sus novelas *Santería* (Aquilina, 2008) y *Sacrificio* (Aquilina, 2010) aparecen en la colección de policiales *Negro Absoluto*, que dirige el escritor Juan Saturain– e incluso la primera de estas se cierra con una escena de despliegue cinematográfico en la que no faltan persecuciones por los pasillos, tiros, guardaespaldas, una mujer fatal de tacos altos y un auto

destrozado. No obstante, en estos dos textos también arremete con fuerza una suerte de realismo bizarro que no escatima situaciones delirantes, excesivas o escatológicas (vidas marginales y desaforadas, escenas de reviente, el guachín que caga el sorete más grande del mundo, etc.). Por supuesto, *Santería* no se priva tampoco de un costumbrismo exasperante que se detiene moroso en la siempre sofocante Nochebuena porteña, con imágenes reconocibles de sidra, pan dulce y vasitos de plástico sobre la mesa de caballetes. Es en esa oscilación entre lo bizarro y el costumbrismo que se juegan las novelas de Oyola.

Ahora bien, Oyola se esfuerza demasiado en mostrarnos todo el tiempo que la narradora de *Santería* es un personaje de la villa, Fátima Sánchez. De pequeña, Fati vendía chipa en la calle con Ña Chiquita y ahora, a sus veintisiete años, se la conoce como “Víbora Blanca”, tira las cartas y vive entre transas, guachines y policías en una especie de gran familia ensamblada. Todo esto suena a cliché, a exacerbación de crónica policial, al estereotipo que se tiene de la villa desde afuera. Aunque Fátima nació en el Bajo Flores, el centro de la acción transcurre en Puerto Apache, una villa que a mediados de los años noventa agoniza frente a la avanzada de las topadoras que allanan el camino del Puerto Madero primermundista. El gran acierto de *Santería*, con todo, es el abordaje de las supersticiones populares que va desde la devoción por el Gauchito Gil a San la Muerte, con pivote en relatos míticos de raigambre provincial que circulan entre las casillas y en una comunidad brasileña –tal vez la menos numerosa entre las de los países hermanos en las villas porteñas– que aporta resonancias de candomblé al imaginario de sanadoras y videntes que trabaja la novela. La villana es la Marabunta, un diablo con piernas altísimas y cabellera de fuego que salió también de la villa, pero se volvió una puta cara de los poderosos y construyó un imperio desde el cual exige ahora que Fátima use sus poderes y logre un amarre amoroso que asegure la incondicionalidad de un hombre proletario, feo y casado (cada cual puede ver en esto una serie de contrariedades o no). Fátima se niega a estropear una pareja y se gana así el encono de la poderosa mujer. La que se quedó en la villa puede salir con un transa, pero tiene valores sin mácula, en cambio la que se fue cayó en la corrupción y se vendió a la injusticia del mundo. El protagonismo de la subjetividad femenina es notable y desde esta sensibilidad se opta por narrar la villa, como también la transmisión del don místico es el legado de una mujer (Ña Chiquita). El hombre, mientras tanto, queda en el papel secundón de guardián curtido por los años (Aguirre, el cana bueno) o bien de consorte amoroso regular (Ray, Charly). Esta preponderancia femenina parece responder al papel que juegan las mujeres en medio del desastre menemista, al volverse ellas el último bastión de resistencia familiar en los primeros piquetes, en las marchas de jubilados y en los merenderos de los barrios.

Lo icónico de la *Santería* –las estampitas, cartas y velas– se sustituye por lo ritual en *Sacrificio*, novela en donde se debe llevar a cabo una riesgosa prueba en una de las puertas del mismísimo infierno, oculta en un pueblo fantasma entre Tucumán y Catamarca. *Sacrificio* gana en su trama al ir más allá de la villa y adentrarse en la tierra arrasada que dejó el desmantelamiento de la red ferroviaria en los años noventa. En ese páramo seco y caluroso, los provincianos muertos de ojos blancos tienen algo de la Comala de Juan Rulfo y las leyendas del *supay* vestido de gaucho pobre y el desafío de la payada con los hermanos Tapia rememoran el duelo entre Santos Vega y Juan sin Ropa. La villa se narra desde el policial bizarro que va a institucionalizarse en un costumbrismo marginalista, los pueblos postrados del interior en cambio pueden abordarse en clave fantástica. La escritura de Oyola anuncia a gritos el camino que seguirá Gabriela Cabezón Cámara. Ella también va a echar mano al realismo bizarro para hablarnos de la villa.

La mirada bizarra, un relato complaciente

La Virgen Cabeza (Eterna Cadencia, 2009), de Gabriela Cabezón Cámara, es el relato paradigmático de la villa como festín bizarro. El mayor *freak* es Cleo, una travesti víctima de las vejaciones policiales y el machismo, descripta como una especie de albañil de metro noventa y peluca rubia, que alucina con una santa macrocefálica y narigona en un pedazo de cemento y, arrebatada en su delirio místico, se convierte en instrumento de la palabra salvadora de la virgen. El carácter asimétrico y grotesco de la virgen se reitera en distintos trozos de mampostería que enseñan figuras de improbables santos de la corte religioso-villera, todos caracterizados por la deformidad. El móvil de Crónica TV, el tinte amarillista y la "...lengua cumbianchera que fue contando la historia de todos, [...] de amor y de balas..." (Cabezón Cámara, 2009: p. 27) terminan por conformar la escenografía de la marginalidad bizarra que apuntala la novela. Una de las personalidades sanadas por la virgen cabeza es la misma Susana Giménez, actriz y conductora que tuvo su apogeo televisivo en la década menemista y que también contribuyó con lo suyo al auge de la televisión bizarra, al entrevistar en su living de la pantalla a fenómenos como el "hombre rata". En rigor, tanto *Hola Susana* como la novela de Cabezón Cámara apuestan a la misma lógica: la igualación entre lo alto y lo bajo, y así el *freak* se acomoda en los almohadones del sofá que antes horadaron las posaderas de Madonna, Sophia Loren o Paul McCartney.

En *La Virgen Cabeza*, la fascinación clasemediera por lo bizarro villero corre por cuenta del personaje de Qüity, una cronista palermitana, hastiada de todo, que visita la villa como una exploradora que se interna en la selva y sucumbe de pasión frente a la "anaconda" de Cleo. Es por eso que un guachín le suelta a Qüity: "Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti" (p. 118). Pese al pretendido cinismo intelectual y nihilista de Qüity, mujer que ha transitado las aulas de la carrera de Letras, su voz termina por caer en la culpa de la progresía bienpensante y así Kevin, el pequeño acribillado por la policía, es para ella un "negrito hermoso". En suma, la perspectiva de la cronista se asemeja a la de una colonizadora que llega a una tierra desconocida y teme no mostrarse suficientemente piadosa y comprensiva con el otro. El *negrito*, tan estigmatizado, debe atenuarse con un impostado *hermoso*. ¿Acaso hay que remarcarles a los lectores, en una novela que procura celebrar el festival bizarro, que a la vista de Qüity los pibes de la villa no son morochos sospechosos?, ¿es necesario?

En cualquier caso, la villa aparece narrada desde la idealización: hay en su organización comunitaria una alternativa utópica. La hermana Cleo establece un nuevo orden e inserta al villero en él: un inmenso estanque sembrado de peces que se multiplican en una abundancia de resonancia bíblica es el basamento de la comunidad. En este equilibrio precario, el villero es el predador de los peces y así se erige en la pirámide de un orden autónomo que lo exime de aportar a la caja de la policía corrupta y la red de punteros locales. "Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría" (p. 28). El milagro comunitario fracasa estrepitosamente cuando una feroz represión masacra la villa y las topadoras arrasan con las casillas para la construcción de un nuevo *country*. Con lo cual, hacia el final tenemos un giro melodramático: más allá de todo intento colectivo, la salvación es para unos pocos. Las elegidas son Cleo y Qüity, aquellas que pueden narrar lo sucedido y alcanzan la maternidad como coronación de su amor diverso. Las dos terminan recluidas en un búnker militarizado de Miami, forradas en dólares a partir del éxito de la composición de una ópera cumbia que las catapulta a la fama y las entroniza bajo el sol rajante de la Florida,

supuesta meca de latinoamericanos exitosos. Se aniquila así el espejismo comunitario y la preservación concluye por reproducir el sistema neoliberal de los años noventa en el que solo se salvan unos pocos. Por eso y aunque la acción se ubica en una Buenos Aires entontecida del futuro, *La Virgen Cabeza* es una celebración noventista en el nuevo milenio. De ahí los mencionados íconos de los años menemistas: Susana Giménez, Miami, la irrupción de Crónica TV y la televisión por cable como consumo masivo.

En la novela hay resabios del castellano del Siglo de Oro en la comunicación de Cleo con la virgen, pero también una suerte de *spanGLISH* o media lengua bufa de la llamada “ópera cumbia”, en donde aparecen los términos más o menos extendidos del inglés como lengua franca: “Fue por la virgen María / que cambió toda mi *life*: / me empezaron los milagros / y hasta la villa fue *nice*” (p. 21). Tal jerigonza, en verdad, se encuentra lejos de la cumbia y es más bien una parodia de esa lengua de mercado que se destina a un público internacional y se conoce con la vaga generalización de “latino”. Así, la ópera cumbia recuerda la fórmula también noventista de Machito Ponce, cantante argentino de sobreactuado acento caribeño que logró agobiar en las FM locales al rapear sobre voces femeninas en inglés. Se puede ver entonces un curioso parentesco con el tema “Samantha”, de Machito Ponce, un hit sobre una de las chicas del caso Coppola, escandalete que acaparó los mediodías televisivos por aquellas épocas: “Samantha, toda la noche se la aguanta / *She likes* de rodearse con los poderosos / Cha cha cha / Samantha, si tú la aprietas ella canta / *Check this out*”. Este anclaje noventista, lejos de ser un desmérito, muestra cómo Cabezón Cámara logra forjar un estilo propio a partir de las pautas de consumo y comportamiento del menemato.

“El poso”, la villa de la novela, alude en su nombre a La Cava, uno de los asentamientos más antiguos del Gran Buenos Aires, que debe su nombre a una vieja excavación que se realizó en su predio. La Cava se ubica en la rica comuna de San Isidro, donde la vecindad entre la miseria y el lujo es obscena, y sus lotes traseros lindan con un alto muro que la separa del exclusivo barrio Las Lomas. Por el mismo año en que se publicó *La Virgen Cabeza*, el intendente de San Isidro, Gustavo Posse (hijo del caudillo radical Melchor Posse, en la novela aludido como “Baltasar Postura”) intentó levantar otro muro que supuestamente resguardaría a los pudientes vecinos de La Horqueta de los indeseables de Villa Jardín, un barrio obrero del vecino San Fernando en los alrededores de la fábrica de neumáticos Fate. Ante el repudio generalizado y la rápida llegada de la intentona a los medios de comunicación, la ilusión aislacionista se frustró.

La primera novela de Cabezón Cámara se hace cargo de la tensión social y de ahí que elija dos narradoras muy distintas: una con pies en el barro y otra con el pesado bagaje académico de las chicas de Letras. Es claro que solo la primera escribe y la otra es grabada y transcripta. Cleo, “parlante”, solo tiene la oralidad y debe pasar por la pluma de Qüity. Sin embargo, ambas se llevan de maravillas y así terminan por animar una fábula amorosa que tiene mucho de conciliación quimérica y se desentiende bastante de ese país injusto y fragmentado que es la Argentina desde hace tiempo. Con todo, es una ilusión restringida y modesta: la pareja sustituye a la comunidad y se vuelve único e íntimo refugio de los anhelos y el futuro. Ahora bien, ¿qué pasa con el festejo de los placeres del reviente y los milagros villeros? *La Virgen Cabeza* es la cumbre del éxtasis marginalista y a la vez la muestra palpable de todas sus limitaciones: el camino del festejo bizarro no es inocente y desde ahí no hay denuncia posible, solo resignación a que la marginalidad sea nuestro paisaje permanente. Incluso más, la celebración de la marginalidad puede ser tan peligrosa como la indiferencia, ya que se trata del paso definitivo para naturalizarla de una vez y para siempre.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- Bernabé, M. (2010). Sobre márgenes, crónica y mercancía. *Boletín*, 15,1-17.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- Lewis, O. (1978). *Los hijos de Sánchez*. México: Joaquín Mortiz.
- Martin, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los años '90. En Seman, P y Vila, P (omp.), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 209-244). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Moraña, M. (2013). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En Pizarro, A. (Ed.), *América Latina: palabra, literatura y cultura* (pp. 113-150). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Oyola, L. (2008a). *Santería*. Buenos Aires: Aquilina.
- (2008b). *Gólgota*. Madrid: Salto de Página.
- (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.
- Sebreli, J. J. (1965). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Walsh, R. (1994). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.