

V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

# Zonas de inquietud. Violencia, espacio y escrituras en América Latina.

Stegmayer, María.

Cita:

Stegmayer, María (2009). *Zonas de inquietud. Violencia, espacio y escrituras en América Latina*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/174>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ezpV/Mas>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Nombre y Apellido: María Stegmayer

Afiliación institucional: IIGG – UBA - CONICET

Correo electrónico: mariastegmayer@yahoo.com

Eje problemático: Espacio social, tiempo y territorio.

### **Zonas de inquietud. Violencia, espacio y escrituras en América Latina.**

Este trabajo propone un recorrido teórico-literario por algunas de las figuras que modulan la trama espesa y cambiante de las urbes latinoamericanas de fin de siglo y comienzos de milenio. Dichas figuras –que no solo describen sino que *performan* en su propio despliegue significativa la producción de los espacios, los personajes, los objetos y la serie múltiple de los tránsitos e intercambios que encuentran en las ciudades de la modernidad tardía su escenario privilegiado- exhiben un punto de convergencia en los mundos contemporáneos del relato, vale decir, en configuraciones narrativas que cifran –cada una en su peculiaridad- la lengua, o mejor, la sintaxis fragmentaria y dispersa de una experiencia por definición elusiva, experiencia que resuena muchas veces en las notas más agudas de la violencia, la extrema miseria o la catástrofe. Se tratará entonces de interrogar en la ficción literaria (en este trabajo en la novela *La villa*, de César Aira) las dimensiones, los anudamientos y los diferentes estratos en que se juega la producción de una espacialidad, una memoria y una sensibilidad ligada a los lugares y a los trayectos (la casa, la calle, el basural, la fábrica, el descampado, los bares, la plaza o el cine) en cuyos pliegues anida esa potencia iluminadora que Walter Benjamin le atribuía al recuerdo, tal como aparece, fugazmente, en un instante de peligro.

### **Tránsitos y transiciones**

Una buena parte de las narrativas contemporáneas, y quizá ahí resida precisamente una clave de lectura para eso que llamamos su contemporaneidad, está marcada por la figura de la frontera, pero también el límite o el tránsito: de una época a otra, de un paradigma a otro, de una lógica cultural a otra. El salto o mutación histórica lejos de ser un dato, un acontecimiento que se dejara leer en una serie histórico-lineal, se configura él mismo como objeto de debates que se disputan tanto su sentido, como su alcance y dimensión. En este campo tensionado se despliegan las narrativas que nos interesan, al tiempo que ellas interrogan de distintas maneras el espacio de inscripción de una experiencia que se resiste a ser organizada en una matriz

única o totalizadora. El acontecimiento se inscribe, diríamos con Ludmer, en una temporalidad de “frontera”. La figura podría organizar entonces las lecturas que aquí proponemos. Esta temporalidad (algunos la llaman *transnacional*, otros *globalizada*, otros *tardocapitalista*) tiene un orden y un ritmo, produce presente, y al mismo tiempo arroja un resto que, prosigue Ludmer, la cultura transforma en temporalidad perdida: un futuro nacional que no fue, podría ser uno –entre otros- de los modos de enunciar ese nudo. Esos restos, futuros no realizados y por eso pendientes, no solo están involucrados sino que modulan de un modo singular, decíamos hace un momento, los discursos y narrativas en general y las prácticas literarias y artísticas en particular.

### **Ciudad y relato**

Experiencia urbana y práctica(s) del espacio; configuración narrativa del espacio y espacio como configurador de memoria(s); ciudad y violencia; la ciudad y sus fronteras; la ciudad del espectáculo; espacios de la cultura cotidiana. Cada uno de estos sintagmas podría darnos una idea –incompleta por cierto- de los temas y problemas que atraviesan y organizan la reflexión sobre la ciudad y las ciudades latinoamericanas contemporáneas.

Los relatos, apunta de Certau –y la reflexión sería uno de sus modos- organizan lugares a través de los desplazamientos que describen. Los desplazamientos pueden asumir distintas modulaciones, aunque es la delimitación de los espacios la que organiza la estructura del relato. “Todo remite, dice el autor en *La invención de lo cotidiano*, a esta diferenciación que permite los juegos de espacios. Desde la distinción que separa al sujeto de su exterioridad, hasta las divisiones que localizan objetos, desde el hábitat (que se construye a partir del muro) hasta el viaje (que se construye con base en el establecimiento de una “otra parte” geográfica o de un “mas allá” cosmológico), y en el funcionamiento del tejido urbano y en el del paisaje rural, no hay espacialidad que no organice la determinación de fronteras” (2007, p. 135).

Frontera y puente entonces como figuras narrativas decisivas ¿Qué hace con ellas el relato? Opera una fundación de espacio y crea un teatro de acciones y personajes. Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa. Multiplica fronteras. La figura del extranjero y la figura del delincuente (el relato mismo es delincuente, puntualiza una vez más de Certau) nos dan la pista de que todo aquello que llamamos “lugar” es más bien un espacio densamente estratificado. En este sentido la ciudad podría ser leída como palimpsesto, como una superposición de múltiples capas, “tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que

están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico” (2007, p.120).

Lo popular, lo religioso, lo mítico, lo maravilloso y lo mágico; todos aquellos lenguajes y materiales que a primera vista parecerían ligados a un pasado más o menos arcaico aparecen insistentemente -muchas veces bajo el signo de lo *espectral*- en la literatura latinoamericana de fin y comienzo de siglo ¿Cuáles son los modos singulares de este aparecer? ¿Cuál la política y la ética que estos modos movilizan o suspenden? Quizá cabe recordar aquí, tal como argumenta Derrida que “en la medida en que el reaparecido (*revenant*), está siempre llamado a regresar, el pensamiento del espectro, contrariamente a lo que señala el sentido común, apunta siempre hacia el futuro. Piensa el pasado como una herencia que puede llegarnos a través de alguien que aún no llegó” (citado en Antelo, p.46). Vitalidad futura de un pasado aún no agotado, concluye Antelo después de la cita del autor de *Espectros de Marx: heterología* que se revela como *hauntología*, saber de los espectros (p. 47). Tal vez en todo relato se juega una invocación y una escucha que tiene la forma de lo entre-visto y de la entre-vista<sup>1</sup>: un encuentro con la alteridad, un rito que es siempre de pasaje y que supone la ambivalencia que define a la frontera o al intervalo que la narración hace hablar: “¡Alto!”, dice el bosque de donde viene el lobo. “Stop!”, dice el río al mostrar su cocodrilo” (de Certau: 2007, 138).

### ***La Villa: Fronteras y crepúsculos.***

*...la marcha tomaba el aire de un éxodo de guerra  
Lo memorable es lo que pude soñarse acerca del lugar*

En referencia a *La Villa* (2001) y a otras novelas de Aira como *Las noches de Flores*, *La guerra de los gimnacios* o *Los misterios de Rosario*, Sandra Contreras señala que en ellas se hace palpable una “vuelta al realismo” por parte del prolífico escritor de Pringles. Esta apreciación ha suscitado polémicas en torno al concepto mismo de una estética o una poética realista tal como se desprende de esta hipótesis. Afirma Contreras que en el contexto narrativo argentino reciente la problemática del realismo habría hecho de la imposibilidad y el fracaso de la representación uno de sus problemas fundamentales. En esto habría encontrado

---

<sup>1</sup> “La frontera crea la comunicación al mismo tiempo que la separación (...) En el relato, la frontera funciona como tercero. Es un “intervalo”, un espacio “entre dos”. Lugar tercero, juego de interacciones y de entre-vistas, la frontera es como un vacío, símbolo narrativo de intercambios y de encuentros” (De Certau, 2007, p. 139).

su filo crítico en tanto puesta en evidencia del carácter fallido de todo intento de aprehensión fiel de lo real. De modo diverso, en Aira “el realismo quiere funcionar, en cambio, como un dispositivo orientado a la producción de un efecto de real. Efecto que resulta de una *inmediata* conexión con la realidad (...) pero también de la postulación de un método que tiene como aspiración incorporar “fragmentos de realidad” (...) y que da por resultado, en el cumplimiento de esa exigencia, una deformación del relato: una incoherencia, un salvajismo formal, un carácter caótico, abigarrado” (2005, p.19). En otras palabras, no es en la verosimilitud ni mucho menos en la tipicidad donde habría que buscar el realismo de Aira sino justamente en la voluntaria y consecuente premeditación de su estallido. Solo a partir de un alejamiento radical de los parámetros y exigencias de un naturalismo mediocre se alcanza el núcleo objetivo de lo real. Ese núcleo, que no puede confundirse con una realidad reducida y mutilada en la facticidad que nos cae bajo los ojos, no se ciñe al corset de la representación confiada en la transparencia pero tampoco encara su crítica desde una perspectiva cognitiva centrada en el desmantelamiento de la ilusión referencial, crítica que habría sido la regla y habría marcado el tono de los realismos del siglo XX: “La gran vuelta (de Aira) al “realismo de fin de siglo” es que desplaza el vínculo creativo entre lo real y el artista: del *conocimiento* (del orden de la *representación*) a la acción (al orden de la *performance*)”. Pero “tampoco se trata de que en Aira no interesen para el relato las formas de representación. Todo lo contrario: la percepción –y este es el término preciso aquí...- (...) con su universo de luces y sombras, con sus dispositivos ópticos (...) es en Aira opción formal de máxima importancia” (2005, p. 26). Aira capta el núcleo opaco y deforme que desengaña de cualquier forma de transparencia en la experiencia perceptiva y se interesa por su fuerza generadora de real en un mundo mediado como nunca por pantallas y redes de todo tipo. Y lo hace reconectando productivamente aquello que permanecía disociado en cierta mirada crítica: “realismo y desenfreno de la acción, realismo y disparate, realismo y melodrama” (2005, p.27). Al releer el artículo de Conteras sobre el peculiar realismo de Aira y el postulado de que su clave no está en la “mímesis” sino en una suerte de “contigüidad”; un modo de invención que se trama en el “salto” y el movimiento (de ahí la dificultad para visualizarlo, incluirlo productivamente en una taxonomía, en suma, estabilizarlo), se me ocurre que podría recuperarse en este sentido la idea de *táctica* (y su diferencia con la *estrategia*) que plantea de Michel de Certeau. ¿Podría decirse que hay en Aira un *realismo táctico*? Dice el autor puntualizando la diferencia: “llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia.

No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo “propio” es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a “coger al vuelo” las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos “ocasiones”. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos (...), pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso sino la decisión misma, acto y manera de “aprovechar” la ocasión” (2007, p. L). Desde esta perspectiva también podría leerse el hecho que se haya hablado de un uso “impertinente” o “inapropiado” del término *realismo* para dar cuenta de lo que hace Aira en sus ficciones. Aira habría operado en este sentido lo que de Cerateau denominó en este contexto *escamoteo*: una práctica del desvío en el uso, un atentado contra la propiedad (¿qué sería lo *propio* del *realismo*?) de un concepto. Y también, al decir del autor, un ejercicio que es “un retorno de la ética, del placer y de la invención” (2007, p.33). En el último apartado volveremos sobre esto.

Si nos detenemos en un relato puntual, el que se narra en *La Villa*, podremos retomar algunas de las hipótesis planteadas hasta acá. La novela nos sitúa en el barrio porteño de Flores. Más precisamente, en las inmediaciones de la calle Bonorino que, recorrida en toda su extensión, incluso allí donde parecía terminarse, “se ensanchaba transformándose en la avenida que prometía ser desde un comienzo. Pero no era el comienzo, sino el fin. Seguía apenas cien metros y no tenía otra salida que un largo camino asfaltado, a uno de cuyos lados se extendía la villa. Maxi nunca había llegado hasta allí, pero se había acercado lo suficiente para verla, extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla (2001, p. 18).

Maxi es un chico de clase media acomodada que tras haber dejado definitivamente los estudios tiene por única actividad largas horas dedicadas al entrenamiento de sus músculos en el gimnasio del barrio. La historia se abre, sin embargo, con el relato de cómo Maxi encuentra una nueva ocupación para todas esas otras horas fuera del gimnasio en las que no encuentra o no sabe bien qué hacer. “Esas largas horas de inactividad le pesaban, de modo que se le hacía imperativo volver a ponerse en movimiento” (2001, p.9). “Caminar en cambio era el ejercicio perfecto. Coincidió con la hora en que salían los cartoneros y de esa coincidencia nació todo lo demás” (2001 p.10).

Como un gigante tímido y bondadoso salido de un cuento popular, Maxi recorre la ciudad a la hora del crepúsculo, alzando bolsas de basura, empujando carros cargados de cartón y todo tipo de desechos, y junto a las familias que secunda en sus trayectos se acerca cada vez más

a las puertas de la villa. Al recordar *La cabeza de Goliath*, de Martínez Estrada, Christian Ferrer dice que “escrita en un tiempo de ensanchamiento, intensificación y modernización del núcleo urbano primigenio, resulta ser una postal de la década del 30” (2009, p.11), cuyo método compositivo, explicitado por el autor al comienzo del libro, no es otro que “el divagar por las calles de un hombre solitario que ni siquiera se ha propuesto un paseo agradable” (2009, p.11). Editada en el 2001, *La villa* podría leerse como una postal, en este caso de otro tiempo, “no en vano habían pasado los noventa”, dice el narrador, y comparte el método estradiano en el caminar errante e improvisado de Maxi, men su minuciosa observación de estratos, símbolos y recintos de la urbe. Si en *La cabeza de Goliath* la metrópolis refulgente encandilaba al transeúnte, dejando atrás la “Gran aldea” decimonónica en la nueva mecanización de la vida que se impnía de la mano del industrialismo, dejando atrás viejos instintos y llevando al centro de la escena una conflictividad social marcada por la emergencia de nuevos sujetos litigiosos y amenazantes en el escenario urbano, en la Villa se leen transformaciones de otro orden: “Ahora era otra cosa” reflexiona el narrador. Y se deja oír en boca de Adelita, la mucama villera e inmigrante que trabaja en el mismo edificio en que vive Maxi: -¿qué pobres? Señor, ésa es una palabra antigua. Antes había ricos y pobres, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo. Por eso mis patronas dicen: “ya no hay pobres” (2001, p. 83) y “- (...) Ahora es cuestión de vivir nada más, no importa cómo (2001, p. 83)”. Un nuevo mito lumínico, muy distante del que había enarbolado el progreso racional y la superación del oscurantismo de las supersticiones, se encarna en la fantasmagoría urbana de la ciudad postindustrial: “Medio dormido, más ciego que nunca (porque el pasaje bajo la coronó de luz lo dejaba deslumbrado), Maxi alzaba la vista hacia el interior [de la villa] con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas” (2001, p.36). En este conetxtto de reencantamiento del margen y la periferia urbana, se actualizan (y la instalada práctica del cartoneo lo muestra muy bien) un amplio repertorio de tácticas de supervivencia. Una lógica táctica (dependiente del tiempo y sin lugar propio, recordemos lo expuesto más arriba por de Certau) marca todo el quehacer cotidiano del habitante de ese espacio circular (sin salida visible) y en crecimiento continuo (“Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes”) desobedecía a las leyes de la moderna planificación urbana, “y su población aumentaba sin cesar, por un crecimiento vegetativo descontrolado y por las migraciones del interior y países limítrofes” (2001, p.35) ). “pero en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozaban otras formas de riqueza: por ejemplo de

habilidades. Ya la manipulación de la electricidad señalaba en esa dirección...” (2001, p.35) “... como si en ese nivel social, el más bajo, la tecnología se reabsorbiera en la naturaleza (2001, p. 30)”. En este sentido, hay que mencionar que el otro nombre de la villa es “La calesita”, y éste puede leerse como una clara alusión a un tiempo circular, a la repetición cíclica del tiempo natural por oposición a una linealidad del tiempo histórico y sus resquebrajadas, trágicamente dementidas promesas de progreso. La villa, como neoterritorio arcaico, asume entonces la forma-informe de una “aldea” sin centro ni límites precisos, levantada allí donde termina lo formal-estatal (el barrio municipal con sus casitas y calles cuadrículadas) ambivalente y encantada, exclusiva, excesiva y excluyente, foco de atracción y repulsión, de terror y deseo: una visión al mismo tiempo luminosa, lúgubre y atravesada de pavor: “No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo. Es cierto que, además, no habrían tenido ningún motivo, sinceramente, para ir. Pero eso era parte del miedo. Ahí estaba la clave de los lugares, de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y que uno pudiera moverse por ellos” (2001, p.31). Quizá no sea casual que esta atención de Aira al espacio urbano desde el punto de vista del hacer, de las tácticas de los practicantes. No solo de los cartoneros sino de Maxi, que también exhibe una suerte de “inteligencia práctica”, una sabiduría para encontrar “la ocasión”, para pescar la oportunidad “al vuelo”, en suma, un modo de actuar que se basa en la “improvisación”, siempre en el lugar del otro, a falta de un espacio propio: “donde se detenían, ahí estaba su casa” (2001, p.15).

Las coincidencias episódicas y lo imprevisible organizan el relato: los personajes se cruzan, se espían, se siguen y persiguen, y todo asume la forma del enredo melodramático que termina precipitándose en una catástrofe que es puro vértigo y delirio. La sangre derramada una vez más en las puertas de la villa (la frontera es el lucus privilegiado de la violencia finisecular) incluye dos nuevos asesinatos que revelan nuevas coincidencias y acciones al ritmo de la TV sensacionalista, con su estética, sus sujetos y sus lenguajes, protagonista absoluta de las apocalípticas escenas finales de desastre. El ciclo circular de la violencia (y la venganza) se dispersa y amplifica en la lluvia, en la tormenta que lo inunda todo. “Y había sangre en el agua. Sangre de hijo. Una sola gota de sangre, como en los remedio homeopáticos más activos, una gota, bastaba para cambiar la composición química y filosófica de la Estigia nocturna; el agua tomaba un tenebroso matiz rosado. Solo visible con los ojos de la mente en el negro generalizado (2001, p. 163)”. Esa diferencia mínima o ese mínimo desplazamiento que permite o hace ver otra cosa, está en la base del método aireano que en esta línea y según

Contreras (tomando la relectura que hace Analía Capdevilla) se acerca a Arlt, en tanto “la voluntad arltiana de hacer un registro documental de un estado de la sociedad en un momento histórico determinado no se traduce en un registro consistente de la representación de esa realidad en términos convencionales sino en un registro que, a través de la figuración visionaria, dilatando el tiempo hacia atrás y hacia adelante, abre la realidad del presente a posibles desarrollos o proyecciones históricas, hacia el orden de lo todavía no constatable (la invención de lo posible), en imágenes anacrónicas de realidad. El anacronismo arltiano, dice Capdevilla, es lo que pone en hora a la novela realista (o al realismo en la novela) (2005, p. 29)”.

### **Narración y cuidado (una digresión)**

Señala Marcelo Cohen en un artículo reciente que “la palabra latina para la ocupación es *cura*: cuidado. Somos cuidadores; los narradores entre otros” (Cohen: 2009, p. 29). ¿Qué podría ser aquello que está al cuidado del narrador? ¿En qué condiciones podría ejercerse esta labor curativa y cuál sería su especificidad? El clásico ensayo de Benjamin ofrece una respuesta. El narrador es aquel que tiene “el don de estar a la escucha”. En esta receptividad peculiar -que no involucra solo al narrador sino a quienes está dirigido el relato, receptividad que Benjamin asocia a un estado anímico, el aburrimiento, así como a la desocupación del ánimo que se verifica en las tareas manuales y mecánicas como hilar o tejer- se trama lo “común” de la experiencia. Es la práctica, el oficio o, retomando la cita de Cohen, la ocupación de narrar aquella que tiene a su cuidado un espacio que ella misma recrea en su propio discurrir. Espacio en que se premedita la exposición a algo “otro”. Eso “otro” que el lenguaje como materia de la narración hace resonar bajo el signo de lo “inolvidable” (y no una disposición psicológica o subjetiva al cuidado que pudiera portar el sujeto que narra) se refiere a la alteridad en el encuentro con la criatura: la “voz de la naturaleza” resuena en la voz del narrador. Cito a Oyarzún: “criatura es lo humano, el animal, la cosa, en su íntima singularidad que es, a la vez, su imborrable alteridad, y eso quiere decir, para la narración, a condición que se la *repita* en su irreductible e irrepitible singularidad” (p. 49). Esa vocación ética que Cohen llama cuidado se encontraría en una atención a lo pequeño, en un interés por el detalle y la nimiedad, en un materialismo de lo bajo en que toda criatura (sin rango ni distinción y al margen de todo juicio y sentencia) encuentra “un espacio de juego –el espacio del lenguaje- para que ella haga sentir los rasgos insustituibles de su individualidad” (p. 50)

## Artesanía y narración

En *El narrador*, un ensayo escrito en la década del treinta, Walter Benjamin desplegaba un doble diagnóstico. Por un lado, constataba la disolución del viejo “arte de narrar”; por el otro, anunciaba la imposibilidad de la experiencia en el mundo moderno, un mundo configurado y transfigurado radicalmente por el imperio de la técnica<sup>2</sup>. Ambas tesis están imbricadas y se conjugan en un proceso que trastoca de modo irreversible la forma de la experiencia humana y la sustancia misma del espacio y del tiempo en que esta última se despliega. El ejercicio de narrar y la figura del narrador, objetos de la indagación benjaminiana, son abordados desde una perspectiva que busca enfatizar no tanto los protocolos estéticos que se juegan en la construcción del relato como objeto autónomo (su estructura y sus operaciones, tal como fueran analizadas por el formalismo ruso y la teoría narrativa en adelante) como los alcances éticos de una praxis –la facultad de intercambiar experiencias- en riesgo de perderse para siempre. Es una experiencia histórico-singular, la de la Primera Guerra Mundial, “una especie nueva de barbarie”, la que a los ojos de Benjamin (1998, p.169) viene a sellar definitivamente esta crisis cuyos orígenes se remontan al “despliegue de unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece” (2008, 64). Si aquello que se desvanece junto con la experiencia es la narración tradicional, el otro signo de este hundimiento o clausura definitiva es la emergencia de la novela. Conviene señalar aquí, tal como anota Pablo Oyarzún en el prólogo a una cuidadosa traducción del ensayo, que no se trata de un quiebre que afectaría la comunicabilidad de “un contenido determinado que la experiencia común pone a disposición de sus partícipes como fundamento de comunicación entre ellos, sino de la experiencia como condición de apropiación de contenidos, cualesquiera que ellos fuesen, con la sola condición de que sean, de un modo u otro, efectivamente comunicables. Es precisamente en este sentido que Benjamin vincula la pérdida de la facultad de intercambiar experiencias –la facultad que el arte de narrar cultiva y desarrolla- con la crisis de la experiencia misma” (Oyarzún: 2008, p. 12).

De modo que el acontecimiento monstruoso de la guerra, prosigue Oyarzún, conlleva un efecto trascendental que afecta las condiciones de posibilidad de la experiencia, en la medida en que le resultan violentamente sustraídas “las condiciones de verdad, participación,

---

<sup>2</sup> El *shock*, tal como lo define Benjamin, se presenta en este sentido como la condición esencial de la existencia moderna.

pertenencia e identidad que la determinan como tal” (Oyarzún: 2008, p. 12). La guerra no se inserta como un suceso más en una serie histórica sino que –como consumación de la mediación técnica en un horizonte tendencialmente universal- hace saltar la serie, subvirtiéndolo el sentido de la historia e imponiendo una matriz enteramente nueva a los procesos de subjetivación y objetivación, de determinación de los espacios y de configuración de la percepción en que la experiencia -individual y colectiva- se había sostenido. Si esta última es indisociable de lo que Benjamin entiende por comunicabilidad, y la experiencia no es algo que preceda o preexista a la comunicación, el quiebre del que estamos hablando disloca algo que concierne al núcleo mismo de estas categorías y al horizonte en que podrían ser interrogadas. El texto de Benjamin nos confronta entonces menos con una historia perimida –la de la narración tradicional- que con la resistente irreductibilidad de las preguntas que aquella, inconmensurablemente lejana, no deja de plantearle al presente ¿qué significa narrar en la época del fin de la narrativa? En otras palabras ¿Qué es “lo que permite que la narrativa, en general, sobreviva una y otra vez a su muerte, a su fin?”(Oyarzún: 2008, p. 12).

Una de las cuestiones a pensar sería cuál es la impronta de esta sobrevivencia en la modernidad y cuál sería la naturaleza del quiebre o discontinuidad que este modo –el de la sobrevivencia, el de una existencia póstuma- supone en el presente. Este último interrogante, sin duda conectado con el primero, concierne a las complejas rearticulaciones que marcarían el tránsito desde lo moderno a una condición que no agota –en todo caso exhibe- su problemática en el prefijo *post* con que tiende a caracterizarse nuestro tiempo. En esta línea, la reflexión benjaminiana acerca del vínculo entre narración y experiencia ha dejado una fuerte impronta y está siendo insistentemente revisitada en los últimos años. Sin ser los únicos, tanto Avelar en *Alegorías de la derrota...*, como Garramuño en *La experiencia opaca...*, proponen el argumento de Benjamin como punto de partida para establecer claves de lectura en sus respectivas indagaciones sobre la narrativa sudamericana del período posdictatorial. La potencia de los textos que analizan (escritos en su mayoría en los años setenta y ochenta en Argentina, Chile y Brasil) encontraría un fuerte anclaje en la reformulación crítica que las ficciones operan sobre la relación entre literatura, experiencia y conocimiento en la estela de un trauma histórico que se presenta bajo el signo de lo irrepresentable, instalando un profundo cuestionamiento de la idea misma de representación. En estas escrituras lo fundamental se jugaría en un trabajo con las ruinas y los restos, y una programática renuncia a cualquier tarea reconstructiva abocada a la (imposible) rearticulación de lo trizado. Pero no se trataría en ellos de oponer el arte a la experiencia, asumiendo su divorcio radical, tal como habría hecho el modernismo en sus líneas hegemónicas. Tal como

sintetiza Garramuño, estas novelas “con una obsecación que sin embargo no reniega de su dificultad, se niegan a abandonarla. Por eso cabría decir que realizan, junto con otras prácticas contemporáneas, un retorno a esa experiencia, aún careciendo de todo optimismo respecto a la posibilidad de representarla o rearticularla con un sentido acabado y totalizador” (Garramuño: 2009, p. 118). Lo que quisimos argumentar en la primera parte del trabajo es en qué medida el particular realismo de Aira se distancia de este tipo de poéticas y del modo en que en ellas se trama una crítica de la representación como interrupción de la ilusión referencial. Tal vez la digresión sobre la relación entre narración, artesanía y cuidado, que insertamos más arriba, sea una clave para leer la vuelta desviada de la literatura de Aira al ciertos modos del hacer y del decir que se juegan en la producción del relato –y que llamaríamos tácticas en la órbita del pensamiento de de Certau. En estas formas de pensamiento práctico –que dependen del tiempo y de una memoria no localizable, que se nutren de repertorios narrativos que otros se apuran en deshechar y que inventan con ellos nuevas series y combinaciones que los protegen de la alteración museográfica- en fin, esta formas artesanales de la narración, resuenana unas palabras que Benjamin cita de Paul Valery en *El Narrador*: “La observación artística, dice, al considerar a un artista, puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que incide pierden su nombre: sombras y claridad forman sistemas muy particulares, plantean preguntas que le son enteramente propias, que no dependen de ciencia alguna, que tampoco se traducen de ninguna práctica, sino que reciben su existencia y valor exclusivamente de ciertos acordes que se conciertan entre alma, ojo y mano en alguien que ha nacido para percibirlos en su propio interior y evocarlos” (2008, p. 94). Hasta acá Valery. Y dice Benjamin: “Aquella vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valery es la artesanal, con la que nos topamos dondequiera que el arte de narrar está en casa” (2008, p. 95). Termino entonces con algo que señaló Aira en una entrevista y que anuda con lo anterior: “La palabra clave en mi sistema personal sería invención. Muchos escritores argentinos fallan, en mi opinión, por ese lado, el de la invención, a causa de la ética o de otras cosas se olvidan precisamente de lo fundamental, de la importancia de la artesanía, del encantamiento”.

## **Bibliografía**

Aira, C. *La Villa*, Emecé, Buenos Aires, 2001.

Aira C. Entrevista. Fuente: <http://www.jorgecarrion.com/tertuliaAira.htm>

Antelo, R. (2005). Los confines como reconfiguración de las fronteras, *Revista Pensamiento en los Confines* Nro. 17, Buenos Aires, FCE.

- Benjamin, W. (2008) *El narrador*, Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados.
- Cohen, M. (2009) Rigor y Aventura, Revista Otra Parte N° 17, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Contreras, S. (2005). En torno al realismo, *Revista Pensamiento en los Confines* Nro. 17, Buenos Aires, FCE.
- De Certau. M. (2007). *La invención de lo cotidiano*. I Artes del hacer. México DF, Universidad Iberoamericana.
- Ferrer, C. (2009) Radiografía de Buenos Aires, Suplemento de Cultura ADN del Diario La Nación, Buenos Aires, Sábado 19 de septiembre de 2009.
- Ludmer, J. (2004) Territorios del presente. En la isla urbana. *Revista Pensamiento en los Confines*, Nro. 15, Buenos Aires, FCE.
- Ranciere, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rella, F. (1999). La escritura crítica y el pensamiento de los confines, *Revista Pensamiento en los Confines* Nro. 6, Buenos Aires, FCE.
- Sarlo, B. (2007) La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.