

## **Comentarios para el Simposio “Ciudades, territorios y periferias en la narrativa latinoamericana contemporánea”**

Simón Henao

(IdIHCS-CONICET-UNLP / ILH)

Voy a marcar apenas una serie de comentarios acerca de algunos aspectos que me parecen relevantes de los trabajos de Marina y de Maximiliano y que de alguna manera están relacionados con formas de aproximación crítica al problema del espacio, las ciudades y sus márgenes y periferias en la narrativa latinoamericana contemporánea. Algunos de estos comentarios van a derivar seguramente en preguntas que abran el diálogo.

Lo primero que quisiera anotar es la distancia en el abordaje crítico de los dos trabajos. Es notable la diferencia que hay en las formas de pensar la literatura contemporánea en América Latina en los dos trabajos.

Mientras que en el de Marina hay, a través de esa búsqueda, de esa pregunta que, entiendo, atraviesa su investigación doctoral, acerca de las relaciones entre lo literario y el arte en las narrativas contemporáneas (en donde las categorías de espacio, territorio, ciudad y márgenes no aparecen como problemas centrales sino que son más bien, periféricas), hay en su trabajo, digo, un interés por describir y preguntarse acerca de los procedimientos, los indicios, de lo, quizás, yo lo llamaría lo irruptor en la literatura contemporánea, es decir, por aquello que busca interrumpir, o al menos cuestionar, incomodar, poner en riesgo los modos tradicionales (en el sentido de usados por la tradición) de narrar y desviarse de ellos. Eso es algo que se hace evidente al ver el cartel de autoras que aborda y con los que construye esa serie, Eltit, Bellatin, Cabezón Cámara, Aira son, a su manera, escritores y escritoras que se desvían de los modos tradicionales de narrar y que se encargan de marcar ese desvío, de hacer de ese desvío una parte central de su literatura y de hacerlo muy visible.

Mientras que el trabajo de Maximiliano para pensar, también, modos de narrar contemporáneos, hace una operación quizás inversa o, al menos, aparentemente inversa. El

trabajo de Maximiliano está más bien, al menos así me pareció entenderlo, atravesado por el interés de hallar los lazos que refuerzan los vínculos con la tradición, específicamente con la tradición de las ciudades inventadas. En ese sentido el tema de la ciudad sí ocupa un lugar central vinculado a las formas y derivas del relato onettiano en América Latina. Y en eso también es clave la figura de Juan Villoro, que aborda Maximiliano en este trabajo, como una figura que ensambla en su narrativa, y también en su ensayística, el presente con el pasado. Incluso uno puede pensar que en su ensayística justamente se ensambla a sí mismo y a su propia obra en una línea casi continuada con la tradición, ininterrumpida, o mejor, cuyas interrupciones y desvíos no la desacomodan del todo.

Ese me parece un primer aspecto significativo de los trabajos de Marina y de Maximiliano. Esa distancia, esa diversidad en el abordaje crítico vinculada a la tradición, a narrativas que tratan la tradición de manera muy diferente, o que, también, y quizás es ahí donde esté el asunto, narrativas que abrevan en tradiciones diferentes. Y eso por supuesto hace que la maquinaria crítica con que se lean sea también hasta cierto punto diferente. Ya quisiera volver sobre eso, porque me parece que, sin embargo, hay un aspecto donde se cruzan estas perspectivas críticas, que es el asunto de lo común y de la comunidad. Pero ya voy a comentar eso un poco más detenidamente.

Ahora, entrando más en detalle, quisiera hacer algunos comentarios aislados de cada uno de los trabajos para ver luego cómo podrían articularse. Quisiera empezar con algunos apuntes sobre el trabajo de Marina. Primero, ya lo decía, me parece interesante esta idea de abordar las categorías de espacio, territorio, ciudad y márgenes no como aspectos centrales sino más bien como cuestiones periféricas, que de alguna manera circundan la relación entre literatura y arte en la serie que aborda.

Acerca de la lectura de la novela de Cabezón Cámara que hace Marina quisiera resaltar un par de cuestiones. Por un lado la idea que retoma de Francine Masiello acerca de las representaciones de lo popular, de la subalternidad y de la lucha por la identidad en el arte y la literatura latinoamericana para dar cuenta de un giro desde la marginalidad a partir de las clases sociales a la marginalidad en el ámbito de las sexualidades. Ella dice que en el caso de la novela *Romance de la negra rubia* hay un paso más allá, porque ya no se trata de

un enmascaramiento ni de una teatralización del Estado sino de “un acto de amor”. Y en relación a eso pensaba yo en cómo ese desplazamiento deriva en un condicionamiento de lo afectivo como modo de resistencia para la perduración o la ampliación, más bien, de la *communitas*. Una ampliación que va más allá de la comunión amorosa entre Gaby y la suiza, es decir, una afectividad que podría decirse está también desterritorializada, al igual que ese rostro desterritorializado que resalta Marina en su trabajo, y que es un rostro que funciona como marca, como señal, pero también como revestimiento, como máscara, y en eso aparece, como en otras zonas de la novela, todo un vínculo con lo barroco y con lo barroso pero en eso barroco también un vínculo con lo afectivo, y con lo amoroso más que nada, con la comunión (Marina usa ese término), con esa Otra europea.

Yo me pregunto entonces hasta qué punto ese rostro desterritorializado no es una marca, desde lo afectivo, insisto, de ese ir hacia lo otro, de un desposeerse de las identidades, de una desestructuración de las identidades que hace posible la *communitas*. La idea de que Gaby, la narradora, territorializa su propio cuerpo. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué implicancias, qué proyecciones hacia lo político tiene como afirmación de lo común esa territorialidad de los cuerpos?

Y un segundo comentario de la lectura de la novela de Cabezón Cámara que hace Marina, que es derivado del anterior, tiene que ver con que esta idea del cuerpo como territorio de experiencias me llevó a preguntarme también acerca de otro aspecto relacionado con la comunión y el cuerpo y es que, como dice Marina, en la liminalidad del cuerpo de la narradora, ese cuerpo carbonizado, surge un cuerpo capaz de resistir. Yo me pregunto si esto no tiene en el fondo algo del orden de la moral cristiana, en un sentido tal vez popular, (¿y quizás atravesado por un imaginario del peronismo también?), del sufrimiento, y de las marcas de ese sufrimiento, de las cicatrices, es decir, de la territorialidad del cuerpo, como agente resacralizador del mundo, o por lo menos, como vía de resistencia ante la opresión desacralizadora de la furia neoliberal, de la lógica del mercado, del desalojo como efecto de esa furia, etc. Lo que quiero decir es si no hay algo del orden de la creencia y de la fe cristiana, atravesada por cierto imaginario peronista popular, insisto, en esa valoración del sufrimiento, de la liminalidad, de las marcas de ese sufrimiento, del dejar de ser algo fijo, determinado y, en la comunión, mediante el afecto,

poder resarcir o subsanar aquello de lo que se ha sido despojado o, despojado no, pero sí desalojado. Y resalto este *despojado no* porque no hay, justamente, un identidad, o algo del orden de lo propio, que sea extraído violentamente, que es lo que está más cercano a una idea de despojo, pero sí hay, y es uno de los motivos argumentales de la novela, esta idea del desalojo.

Un desalojo que está también presente, como motivo, y es algo que Marina menciona también en su trabajo, en relación a la sección de *El gran vidrio* de Bellatin, donde se produce una suerte de territorialización del cuerpo operando como acto de resistencia, como acción para impedir el desalojo, el desahucio, que creo que es una palabra que también aparece en alguna de las tres autobiografías. Pero en Bellatin ese accionar, o esa ejecución, como dice Marina, remite no solamente a esa territorialización del cuerpo, a ese ocupar un espacio, un territorio en la ciudad, sino también a los modos de ocupar el espacio, ya no el espacio de la ciudad, o el espacio narrado, sino el espacio textual, la disposición de artefacto narrativo (los personajes, las temporalidades, los tiempos narrativos, lo consecutivo, ese tipo de cosas) y que tiene que ver con, o al menos se me ocurre a mi que tiene que ver con eso, capaz que no es así, con algo que es uno de los lugares más frecuentados por la crítica sobre Bellatin, al menos hasta hace un tiempo, no sé si eso haya mutado, que es la idea de la revelación del artefacto, de lo visible de los procedimientos.

¿Cómo podría pensarse esta textualidad, su relación con lo performático, desde el uso espacial del relato? Esto, además, teniendo en cuenta la particularidad de *El gran vidrio* en relación a la obra de Bellatin, y esta cuestión de que acá sí aparece la referencia a una ciudad específica, la ciudad de México (aunque muy en el orden de lo dudoso, o bajo esa lógica de que aquello que se dice se desdice muy prontamente), referencia que, como dice Marina, es extraña en la narrativa de Bellatin donde, por lo general, los espacios, las ciudades, no tienen una referencia específica, no hay localización espacial, pero tampoco temporal. Ella habla de una geolocalización desplazada que no sé si lo podemos asociar a una tendencia hacia la abstracción, o al menos a la anulación, a la desterritorialización de los referentes, de las figuraciones, ¿cómo pensar, entonces, este gesto de omisión en

relación a los cuerpos mismos, que también parecen ser cuerpos desajustados, cuerpos que rebosan sus límites, que deslocalizan su propio territorio?

Otra cuestión que me llamó mucho la atención de la lectura que hace Marina de Bellatin tiene que ver con esta idea que toma de Laddaga acerca de *ejecutar* como una forma de poner el cuerpo y llevar a cabo una acción en un territorio. ¿Cuál es la particularidad de esas acciones que se ejecutan? Ella dice que funcionan como motor de producción propio de la literatura en relación con el arte. ¿Es decir que el relato, el tejido de acciones hechas de expresiones lingüísticas, de discurso, se pone en relación con el arte a partir de la ejecución de determinadas acciones? Lo que me pregunto es qué tipo de acciones son aquellas que habilitan este vínculo entre la literatura y el arte. Porque pareciera que hay acciones que posibilitan este vínculo mientras que hay otras que no.

Pongo por caso la acción de desplazarse por una calle, el caminar de un transeúnte, o mejor aún, la deriva en un auto, como tantas de las que aparecen en la *Materia dispuesta*, la novela de Juan Villoro que trabajó Maximiliano. Ese tipo de acciones parecieran, más bien, homogeneizar la circulación de los cuerpos, las formas en que los cuerpos ocupan territorios; mientras que las acciones de las novelas de Cabezón Cámara y de Bellatin son acciones que, como dice Marina, irrumpen en esa homogeneidad de los cuerpos y su estar en el espacio, su ocupar territorio. Y acá, por supuesto, la figura de Bellatin es muy significativa, porque él trabaja, en distintas instancias, en distintas discursividades, y también, porqué no, en distintas modalidades de la ejecución, justamente, esta disrupción, en el sentido de rotura, de interrupción brusca, del cuerpo, del cuerpo no como totalidad homogénea, sino del cuerpo como artefacto, como engranaje. Marina habla de cuerpos liminales y estrambóticos. Y dice que estas narrativas *minan* esa homogeneidad del cuerpo. Me parece que es un verbo adecuado, muy apropiado para nombrar aquello que ejecuta la literatura, al menos este tipo de literatura, en relación con el lenguaje, con los imaginarios, con las tradiciones, y por eso mismo con los modos de narrar los espacios, con los modos en que las narraciones se ocupan de los espacios y ocupan los espacios.

Luego Marina habla del ready-made como forma-tema que proponen formas de “visibilizar territorios marginales y cuerpos en conflicto” que es otra idea también muy

interesante como abordaje crítico, como máquina de lectura con la que lee *Impuesto a la carne*, la novela de Eltit. La idea de que es una novela que instala un discurso sobre el cuerpo a través de las modulaciones de la voz (grito, murmullo, susurro, etc.) que sirven para pensar la relación entre arte y literatura a partir de la construcción de un libro ready-made. Ese diálogo, esas voces de una madre y una hija, que se repiten, que marcan la territorialidad del país, la nación, el territorio y el hospital. Y es interesante acá esa espacialidad del hospital porque es justamente el territorio donde no es posible la producción de *communitas* porque es un espacio inmunitario. Marina dice que esta madre y esta hija, o más bien, estas voces, porque en últimas esos personajes no son más que sus voces, intentan ganar terreno frente a esa *immunitas* hospitalaria. Yo me pregunto si esta resistencia a la *immunitas* no es también una forma de configuración de lo común, si no hay en esas voces una búsqueda por lo común, la búsqueda de lo común como espacio de la comunidad.

Es interesante justamente la asociación que hace con la noción de Estado y el relato médico, muy usado por las dictaduras. Pero no solo por las dictaduras clásicas. Yo lo veo, lo escucho (porque, como bien señala Marina a propósito de la novela de Eltit, se trata de voces que resuenan) todos los días en la idea de nación que proponen en Colombia los uribistas, donde matar al otro, que justamente en estos días está en una rispidez ya extremadamente alarmante, matar a los disidentes, a los opositores, es una forma de sanear, de inmunizar el territorio nacional, el cuerpo de la nación, enfermo de rebeldes, de bandidos, etc. Ese absurdo todavía se escucha y es parte central del discurso de la derecha en Colombia. Como que es un discurso que revive cada tanto.

Pero lo que me parece significativo de la novela de Eltit es justamente esa espacialidad del hospital como territorio inmunizado desde el cual emergen las voces que asientan lo común. Laura Scarabelli habla de un contagio de lo común. Marina dice que ese espacio inmunitario se contamina con la visión artística, se contagia de lo escénico. Y de ese modo surge la voz como materialidad. Y surge también eso que llama una segunda materialidad espacial, que es el libro, ese cuerpo de textos, documentos, crónicas, que le dan forma al relato de las mujeres. Como si el libro fuera, de alguna manera, el espacio de circulación de esas voces, de las modulaciones de la voz, aquello que le da cuerpo a la voz.

Pero en todo caso es un cuerpo también inestable, variable, de alguna manera indeterminado por la propia materialidad del libro.

Y por último, sobre el trabajo de Marina, cuando abor das la novela de Aira y habla de la lógica del ready-made, que es una lógica que le da forma a la villa, a ese espacio marginal, popular de la ciudad, y este asunto de las lamparitas y la idea de que lo visual reemplaza lo verbal, me parece interesante resaltar ese entrecruzamiento, o esa tensión más bien, entre la dimensión óptica y la dimensión táctil de la escritura. Interesante y productivo para pensar formas de representación de la ciudad, formas de escribir la ciudad, la ciudad como un territorio no solamente que vemos, y que nos ve, sino también como un territorio que nos toca, de una manera, si se quiere, también escénica más que voluminosa, es decir, más del orden de lo performático que de lo escultórico. Marina habla de cuerpos que accionan (¿ya no que ejecutan, como en Cabezón Cámara y en Bellatin?, acá sería interesante que nos hablaras, Marina, de esa diferencia entre accionar y ejecutar), cuerpos que accionan a través, o bajo el motivo del ready-made, y el ready-made como materialidades ya dadas que ocupan espacio, que habitan territorios. Y ahí hay otro tipo de relación entre la literatura y el arte, a partir de la ciudad como aquello que toca lo ya hecho, o lo ya dado, como otra forma de entender el ready-made. Marina habla de la presencia de un arte usado por cuerpos en acción, que implica una forma de representación de la villa, un arte funcional por fuera del museo. ¿Es ese, el de la villa, el territorio de lo ya dado? ¿O, mejor, cuál es ese territorio donde lo ya hecho se pone en funcionamiento, por qué ese territorio es el de lo marginal y no el de lo hegemónico? Es decir, por qué es en ese territorio marginal donde se hace funcional un arte por fuera del museo, como si fuera en la marginalización, o en la territorialización de lo marginal, donde se hacen posibles los modos alternativos del relato, de la representación, del funcionamiento del arte y, todavía más, dentro de este mismo esquema del ready-made, de la puesta en escena, es decir la ejecución de lo común, de aquello compartido.

Ya vi que me alargué demasiado, pero voy a tratar de sintetizar los comentarios al trabajo de Maximiliano para así abrir el diálogo. Primero, la idea de *invención de ciudad*, que toma de Onetti, y que emana de la crisis de la representación realista. Maximiliano habla de una desrealización de lo real; y también la idea de que esta invención convoca un

mundo imaginario vinculado a lo utópico, como lugar imaginario, así como a cierto grado de desencanto por lo real que conlleva a una búsqueda de su evasión, y que uno podría incluso rastrearlo hasta fines del XIX y esa zona fantástica, fantasiosa del modernismo dariano, exótica, que responde, como dice Darío en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* para justificar la presencia de reyes, princesas, etc., a un desencantamiento con el tiempo en que le tocó nacer. Esto me parece inquietante para pensarlo a partir de la narrativa de Juan Villoro. No voy a detenerme en el repaso que hace Maximiliano de la lectura de Ludmer del mundo onettiano, sino que quisiera ir directo a Villoro, al modo en que lee a Villoro a través del prisma onettiano, tal vez. En el apartado acerca de *Materia dispuesta*, después de puntualizar el marco teórico en la idea de *ciudad incivil* de Jean-Luc Nancy, que tiene que ver con una ciudad deslocalizada, cuyos límites están desdibujados, ciudades que no son civiles porque alejan, se sitúan a lo lejos, Maximiliano remarca la idea de *lejanía*.

Y yo pensaba a propósito de esto que una cosa es esta lejanía en la ciudad de México de *Materia dispuesta*, otra cosa es la deslocalización de la narrativa de Bellatin, por ejemplo, donde los espacios son también espacios en movimiento, deslocalizados de la referencia con lo real. También obedecen a un agotamiento de los procedimientos del realismo y a cierto desencantamiento por lo real que lleva, justamente, a invocar el mundo del relato, del artefacto, como aquello que materialmente suplanta lo real. En Villoro no, o al menos me parece a mí que no. Casi con certeza que no en *Materia dispuesta*, donde esa deslocalización de la ciudad parece no ser tal, más bien hay una dinámica que responde a una causalidad propia de los avances de la modernidad, de la progresión temporal, material, física, de la ciudad; una dinámica que uno puede encontrar incluso encarnada, casi a manera caricaturesca, en la figura del padre del narrador, el arquitecto donde aparece todo ese entrecruzamiento entre modernidad y tradición. Pero este espacio imaginado, este barrio periférico, que se encuentra entre el pasado y el futuro, está más bien, de alguna manera, más que deslocalizado, extremadamente localizado en esa zona imaginaria de Terminal Progreso donde se sobreponen las temporalidades.

En ese sentido Terminal Progreso, esa territorialidad imaginaria, o inventada más bien, de la que Maximiliano señala que es un oxímoron que da cuenta de la tensión entre lo

inmóvil y la progresión, lo dinámico, es un ejemplo entre otros en la narrativa de Villoro, y a lo mejor esto podría expandirse y ver que es algo muy presente en la literatura mexicana, de esa tensión entre tradición y modernidad, la idea de que, hasta cierto punto, tradición y modernidad están siempre chocándose, sobreponiéndose pero no de manera amable sino, por el contrario, con cierta violencia. Y es interesante pensar cómo es desde esa tensión, o al menos así podría pensarse que lo plantea la novela, que surgen los vínculos que hacen posible la comunidad no tanto como una relación estable, cerrada, inmune, sino, justamente, como respuesta a esa tensión entre tradición, pasado y modernidad, futuro. Es allí, en esa tensión donde el narrador, su familia, el mundo periférico que lo rodea, se asienta, se constituye como espacio comunitario, es allí donde surge el cuerpo de la comunidad. Muy distinto a lo que pasa en las novelas que trabaja Marina, donde más bien eso que hace posible lo común está atravesado por la desterritorialización de los cuerpos; acá es más bien la conformación de un espacio (imaginario, como señala Maximiliano), una territorialización lo que hace posible el hallazgo o la creación de lo común.

Luego el trabajo de Maximiliano va hacia otra zona que, en primera instancia me extrañó, me sorprendió en la propuesta como objeto de estudio, pero que es verdaderamente significativa para visualizar el ejercicio crítico de Villoro, la idea del escritor como lector y la presencia de Onetti en esos textos ensayísticos. Está la idea de tomar la presencia de Onetti en los paratextos (prólogos, índices y índices onomásticos) y eso me hizo pensar en la posibilidad de ver esta paratextualidad como un espacio periférico, desligado de la centralidad del texto y a la vez pensar el ejercicio de la lectura, la ejecución de la lectura, para usar el término que incorpora Marina, como forma de delimitar el territorio que ocupa un escritor, o al menos, el territorio que inventa el escritor Villoro en su propia autofiguración como lector, que es algo que de alguna manera Maximiliano indica cuando menciona el ensayo acerca de las cartas de Onetti y la idea de que el ensayo es un devenir inacabado que sucede (¿y acá podríamos preguntarnos, volviendo al vocabulario de Marina, si ese suceder es una forma de la acción?) entre las lecturas.