LA VILLA MISERIA PORTEÑA EN LA NOVELÍSTICA ARGENTINA. UNA VISITA AL MUSEO DEL SIGLO XX

Sonia Jostic
Universidad del Salvador, Argentina

Sobre la precariedad: travesía escueta

En Argentina, como en otros sitios de Latinoamérica, no son pocos los barrios atravesados por la precariedad. Esta es reconocible tanto a nivel de la vivienda, como de la infraestructura y de los servicios; y se encuentra definida, a su vez, por la ocupación informal de la tierra y una traza irregular de las calles. Las *villas* argentinas constituyen, en definitiva, el equivalente de las *favelas* brasileñas, de las *comunas* colombianas, de los *cantegriles* uruguayos o de las *barriadas* limeñas, entre otros ejemplos posibles.

En el marco del (en ocasiones, paradójicamente precario) canon literario de la precariedad, la literatura argentina presenta *Villa miseria también es América* (1957) como texto de carácter fundacional. Bernardo Verbitsky, su autor, fue periodista; y es con la impronta de esa mirada que, previamente a la aparición de la emblemática novela, se aproximó al asentamiento Villa Maldonado para publicar una serie de notas en el diario *Noticias Gráficas*, en 1953 (Perilli, 2004), mediante las cuales otorgó a la expresión "villa miseria" una pregnancia de la que dan cuenta ya seis décadas. En la novela, Verbitsky comenta la circunstancia a través de la autoinscripción del narrador, a quien identifica como "alguien", un "visitante", que fue recibido en la villa

> no sin desconfianza (y) se presentó a sí mismo como periodista. Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos *extraños* barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió

> escribir hasta entonces. (…) Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente (…) prometió escribir en el diario (…).
>
> De esa "nota", que reveló la existencia de una *realidad hasta entonces escondida*, surgió la designación general de Villa Miseria para ese barrio y otros parecidos. La expresión que el cronista usó al pasar (…) fue inmediatamente adoptada por el que redactó los títulos de la crónica y luego por otros diarios, y el público. (Verbitsky, 1957, 200-202; los subrayados son míos. A esta edición remiten todas las citas de la novela)

Tal como esa voz lo explicita, en la provincia de Buenos Aires se repiten esos barrios "extraños", pero su extrañeza no se vincula con la excepcionalidad. Antes bien, ella se debe más a la invisibilización, sea esta de índole material, bajo la forma de un muro de tres metros de altura[1]; o sea clasista, por el rechazo a ingresar en el "barrio maldito" o "resurrección de las tolderías indias" (39), o "toldería levantada por gentes no menos feroces que los indios" (59), o la "primitiva toldería" que, mucho más irónicamente, también puede ser caracterizada como "moderna" (203)[2] para "conseguir allí una sirvienta". Esos asentamientos, de hecho, ya se habían extendido tanto en Buenos Aires (y, por ende, molestaban sobre todo a algunos) que, en el caso de la novela de Verbitsky, sobre sus habitantes pesaba la persecución policial sin real fundamento o sucedían incendios deliberados cuya extinción demoraba más de lo debido. En otras palabras: si bien es durante los años '50 (es decir: la etapa peronista) cuando se sitúa la cuestión de la villa como "problema", en el sentido de que exigió el diseño de determinadas políticas de impacto territorial descentralizador[3] y se promovió la construcción de viviendas en zonas periféricas, esas disposiciones no deben dejar de atender un par de consideraciones. Según explican Ballent y Liernur (2014): por un lado, el desarrollo industrial y, con él, la posibilidad de mejorar las condiciones de vida, se concentró en las áreas urbanas rioplatenses y, por ende, atrajo una migración interna (solo posterior a la transoceánica[4]), con la consecuente multiplicación –tan veloz como exponencial– de los asentamientos precarios; y por otro, estos respondieron, asimismo, a una lógica populista consistente en un congelamiento de alquileres que frenó la construcción por parte de sectores medios, pero no el aumento de las instalaciones miserables. En definitiva, el punto álgido del asunto dista de ser su origen: aquel tiene lugar solo cuando, a pesar de las maniobras invisibilizantes, la villa desborda e impone su miseria, por lo que el punto de partida requiere una localización bastante previa.

En rigor, los datos sobre la existencia de las primeras villas bonaerenses deben situarse durante las décadas de 1920-1930 (Camelli y Snitcofsky, 2012; Jauri y Yacovino, 2011; Snitcofsky, 2013), momento saturado por la presencia de los márgenes en una literatura especialmente afectada por una "reestructuración de los valores a partir de los que (…) organiza los

materiales sociales y organiza las poéticas." (Sarlo[5], 2007: 181). Más allá de eso, las causas de la aparición de las villas se vinculan con los efectos negativos generados por el derrumbe en la demanda internacional de materias primas y por los problemas ocupacionales desatados por la Gran Depresión. Se considera que "Villa Desocupación"[6] (también conocida como "Villa Esperanza"[7]) fue el primer asentamiento conocido como *villa* en Buenos Aires, ubicado originalmente en el barrio de Palermo, pero demolido y relocalizado, luego, en galpones que se hallaban en terrenos cercanos a la última dársena de Puerto Nuevo[8], tras el desalojo compulsivo que la Junta Nacional de la Lucha contra la Desocupación tuvo a su cargo durante el gobierno de Agustín P. Justo (Snitcofsky, 2013). En otras palabras: si la morfología entreverada de "Villa Desocupación" supo ostentar una vocación de desafío en la gloriosa Buenos Aires, pronto fue segregada hacia el suburbio para atenerse, desde allí, a la marginalidad de los espacios estigmatizados.

Resulta sugerente la afirmación de Adrián Gorelik según la cual "Los años veinte son los años del suburbio como tema urbano, literario y político." (2013, 98) Y de ella deriva el impulso (paradójico, si se quiere) de continuar mi búsqueda hacia atrás. Porque la supervivencia del nombre "Villa Desocupación" no se corresponde, reitero, con ninguna excepcionalidad sino con la irreverencia de su inicial localización palermitana. En este sentido, Valeria Snitcofsky señala la existencia de otros barrios informales periféricos como el "Barrio de las Latas" (en la zona de Parque Patricios y Nueva Pompeya, mencionado en el tango homónimo que Carlos Gardel interpretó en 1926) así como otro asentamiento cuya miseria ni siquiera le habría asignado su propio nombre pero sí el "aire de familia" con el Barrio de las Latas, situado en la zona de Bajo Belgrano[9]. Aquel "Barrio de las Latas" –hecho de maderas y latas que se empleaban para construir "viviendas" lo suficientemente altas para preservarse de las inundaciones- también era conocido como "Barrio de las Ranas", debido, precisamente, a esa condición anegadiza del terreno, apta para el desarrollo y proliferación de batracios. Se trataba de sitios dedicados a la "Quema" o incineración al aire libre de toda clase de residuos, en los que la literatura al respecto identifica la práctica del cirujeo[10]. (Paiva, 2006; Villanova, 2009) De aquí, entonces, mi reparo en *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez (1922), una novela que –sin eludir el "imperativo de higiene" arrastrado desde el naturalismo de fines del siglo XIX (Nouzeilles, 2000)– se atreve a representar, aunque más no sea soslayadamente, el Barrio de las Ranas para sostener la tesis –de índole moral– que su novela articula[11].

El museo. Una visita guiada por el verosímil

Un recorrido a lo largo de una posible serie novelística respecto de la villa del siglo XX resulta, en cierto modo, contradictorio, dado que postula la idea de un *museo de la contemporaneidad*. Un tanto convencionalmente, la representación de la miseria literaria ha sido leída desde la tradición realista, habilitante de una concepción quizá prejuiciosa de estas novelas como envejecidas, anacrónicas y, en ese sentido, piezas de un museo también percibido de manera prejuiciosa. Convengamos que, al menos en sus orígenes, el museo estuvo pensado como una institución destinada fundamentalmente a recuperar y a resguardar; pero una interpretación más remozada destaca su enfoque actualizador, resignificante, recreador e interpelante, tanto de los tesoros que aloja como del público asistente. En este sentido, la presente comunicación se propone un derrotero a través de un renovado (y joven) museo literario de las villas.

Las villas literarias del pasado siglo han sido escritas (y leídas) en clave realista. Desde las "carencias" que se le adjudican a Gálvez debido a la permanencia de sus representaciones "en un plano superficial, sin alcanzar la intensidad que confieren una concepción narrativa sólida o el arduo trabajo con la materia verbal" (Gramuglio, 2002, 151) hasta las novelas que rodean un momento de polémica candente sobre el realismo en Argentina, el liderado por las voces de Héctor P. Agosti (1963) y Juan Carlos Portantiero (1961), quienes consideran la emergencia de un nuevo realismo tendiente a habilitar posibles combinaciones entre realismo y experimentación formal[12]. En esta coyuntura, ubico *Villa miseria también es América*[13].

En tanto realistas, la estética de estas novelas tiene en el verosímil (realista) su punto de sustentación y su pivote organizador[14]. En su insoslayable "Introducción" a *Lo verosímil*, T. Todorov revisa, brevemente, la polisemia de la categoría y se detiene en el empleo, a su decir, "actual", es decir: como "ley discursiva" que disimula sus dispositivos retóricos con el objeto de producir lo que, en esos mismos años, R. Barthes denomina "efecto de realidad" (1968). J. Kristeva es categórica en cuanto al carácter específicamente retórico del verosímil:

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

Ahora bien: por muy "ilusoria" que sea la transparencia del vínculo entre signo y referente, el texto debe tratar "de hacernos creer que se

conforma a lo real"; el propio Todorov lo reformula: "… dicho de otro modo: lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por *una relación con la realidad*" (Todorov, 13; el subrayado es mío). Por lo tanto: por muy inscripto (solo) en el discurso que se encuentre el verosímil, este debe "*simula(r)* preocuparse por la realidad objetiva" (Kristeva) para construir dicha "ilusión" a fuerza del escamoteo de los procedimientos. En otras palabras: el verosímil no es absolutamente "libre" sino que debe contemplar ciertas restricciones encaminadas a ejecutar un esfuerzo, digamos, *extra*, que le exige *conformidad* con lo real y un ejercicio de *simulación*. Lo verosímil se yergue, entonces, como cualidad, como principio que articula una "estructura de conjunto referencial resultante de (la) mezcla de elementos referenciales y elementos *semejantes* a aquellos" (Rodríguez Pequeño, 133; el subrayado es mío), que es más verosímil cuanto más saturada de referencialidad o apariencia referencial se halle.

Y es en este punto donde advierto una fisura por cuyo margen se cuela la alternativa de una lectura otra, la de un realismo estriado, en las novelas citadas. En *Historia de arrabal*, se cuenta la "caída" de Rosalinda en la prostitución, a lo que es impulsada por el Chino, un malevo de cuya influencia no puede rescatarla otro de los personajes, Daniel Forti, de quien Rosalinda está enamorada pero a quien inexplicablemente asesina, en contra de su propia voluntad y a instancias del malviviente. Rosalinda y el Chino se refugian en el mundo delictivo del arrabal, y en un momento dado, a lo largo de su errancia, viven, específicamente, muy cerca de la villa Las Ranas, a la que se califica como "siniestra":

> El malevo se la llevó a vivir a una casucha miserable, compuesta de dos cuartos, próxima al siniestro Barrio de las Ranas. No era aquello una casa, sino una pocilga maloliente, que se inundaba con el agua de las lluvias y donde entraban y salían enormes ratas. Y empezaron para Rosalinda los desesperados días ignominiosos. Sufrió los golpes más brutales, las palabras más injuriosas, el desprecio, las burlas soeces, todo lo abominable que una infeliz criatura puede sufrir en este mundo. (…) (Era) vigilada día y noche por el Chino y por los malos hombres y mujeres que en la misma casa vivían. Peor era aún para la conciencia honrada de Linda, el verse obligada a ser cómplice de aquellos delincuentes, oyéndoles sus conversaciones criminales, sus proyectos de robos. Y peor era todavía, mil veces peor que todo, el tener que someterse a las caricias del malevo y soportar sus besos y entregarle su cuerpo (…). (35)

Lo que resulta interesante de la novela de Gálvez es la puesta en jaque del verosímil realista: si Rosalinda acepta la prostitución (y el asesinato) es porque el Chino ejerce sobre ella "una fuerza misteriosa que evoca el mesmerismo" (Gramuglio, 2002: 160). La muchacha deviene voluntad

y materia inerte frente a la mirada de aquel[15]:

> El malevo había clavado los ojos en los de Linda y parecía como que quisiera penetrarla. Ella resistió un momento aquella mirada dominadora, negra, brutal, aquella mirada que golpeaba en sus ojos femeninos como una cosa material, (…) que tenía un no sabía qué ella de incomprensible, de fatal, de espantosamente perturbador. (19) Rosalinda sentía que aquellos ojos se internaban a través de los suyos hasta lo hondo de su alma; que se apoderaban de todo lo que ella tenía en su espíritu y su corazón (…) Y en esos momentos se volvía inconsciente. Perdía todo movimiento y se quedaba como un ser pasivo, sin personalidad; como una cosa sin voluntad ni alma. (Gálvez, 1980: 21)

Reacciones, estas, que al propio Chino sorprenden (gratamente), pero que no comprende porque escapan a cualquier razón y lógica[16]. Por lo tanto, leo aquí la anomalía del verosímil realista de *Historia de arrabal*, activada por la intervención de aspectos vinculados con la religiosidad practicada en el universo de la villa: su fermento sincrético, la diversidad porosa y múltiple de las creencias siempre ajenas a formas estandarizadas, institucionalizadas y ortodoxas (Míguez y Semán, 2006; Suárez, 2015).

A su vez, unas décadas más adelante, Verbitsky suscribe el realismo tradicional desde la que considera "debe ser la posición del escritor en el mundo de hoy (:) lucha(r) en favor de la causa del hombre con su herramienta literaria" porque "Sólo en los lectores una literatura cobra realidad." (Verbitsky, 1958) Cabe pensar esa convicción –que implica la proximidad entre arte y vida– en el complejo marco intelectual y literario reconstruido por Carmen Perilli en relación con la etapa peronista, cuando "la literatura (…) entró en hibernación" (Perilli, 2004: 545 –nota 1–) al punto de naturalizar el realismo característico de las dos décadas previas; pero Verbitsky es situado por la crítica en una suerte de transición llamada a detonar con fuerza tras la caída del peronismo, cuando el modelo realista se constituye en arena del debate literario en el que ya se ha reconocido la influencia de Agosti y de Portantiero, cuyas voces exceden, en rigor, lo estrictamente literario para anexar la función política a la literatura. Creo que en tanto figura en cierto modo intermedia, no es casual que si bien los avatares que recorren *Villa miseria también es América* corresponden al lapso postrero del peronismo con el cual el autor discute en su texto[17], Verbitsky opta (paradójicamente, si se tiene en cuenta su voluntad identificatoria entre lo intra- y lo extraliterario) por la representación de una villa *imaginaria* –y no sostenida por un referente específico– en su novela. Esto no le impide volcar allí "una honrada fidelidad a sí mismo, que es tal vez el compendio de la mayor valentía artística y humana"[18], lo cual se traduce en su ánimo "humanista", en su idealizada percepción del universo villero[19], cuando no en la "fascinación populista" que le

atribuye Gorelik (2004:135). Es interesante que la voz del periodista de *Villa miseria…* se ocupe especialmente de destacar que "ese barrio *no se parecía a la antigua Villa Desocupación, de Puerto Nuevo, que tampoco era la Quema*, ni sus pobladores delincuentes, sino trabajadores que no encontraron vivienda al encontrar trabajo." (202; el subrayado es mío) Y que, de algún modo e inversamente, los personajes nombren la villa de modos diversos como Villa Maldonado (por el arroyo cercano) o Barrio Hortensio Quijano (en homenaje al vicepresidente de la nación); incluso se especifique que el nombre se modifica de acuerdo con las condiciones climáticas y el estado de ánimo: "Ahora que está lloviendo no era ni siquiera Villa Mugre o Villa Perrera, (nombres) que le adjudicaban al azar de un matiz sarcástico de sus conversaciones los vecinos de tan hermoso lugar." (35)

Dentro de la economía realista de *Villa miseria también es América*, hay, sin embargo, una referencia explícita a la inverosimilitud; y esta tiene lugar ante la perplejidad con la que la ciudad percibe la presencia villera y, en ese mismo gesto, la condición dual de su urbanidad: "Una mañana cualquiera, Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglomerados de viviendas miserables, una edificación enana[20] de desechos *inverosímiles*." (39; el subrayado es mío) Una mañana cualquiera, por lo tanto, Buenos Aires descubrió aquello que, eventualmente, no debería haber aparecido y, por ende, no debería haber sido visto; una mañana cualquiera, Buenos Aires se sorprendió ante lo *siniestro*. Pero hay, más aún, un pliegue, un grumo, una rugosidad que se materializa en un personaje que la novela de Verbitsky resuelve de modo sugerente: se trata del Espantapájaros –o, también, Don Limbo–, el único que carece de nombre dentro del nutrido coro de personajes y el único que abandona la villa tan enigmáticamente como había llegado a ella. Sus circunstancias vitales –hay que admitirlo– responden al imperativo verosímil: el Espantapájaros es un militante estudiante universitario, secuestrado y torturado por la policía peronista por haber participado de un acto sedicioso consistente en la adhesión a unos huelguistas, tras lo cual es abandonado en las inmediaciones de la barriada, por lo que sus reacciones bien pueden responder a la locura. Sin embargo, a lo largo de las páginas, la construcción del personaje prosigue de una forma tal que el verosímil realista es seducido, y aun eclipsado, por la extrañeza: el Espantapájaros es alguien que procede de un universo ajeno y su locura (efecto de la tortura) asume muy peculiares rasgos. Se lo describe como "un hombre de barba desordenada, cuyo rostro tenía (…) *expresión de nazareno*" (45; el subrayado es mío); que despierta, repentina y sin razón aparente, del mutismo en el que estaba sumido desde hacía tiempo. Pero "el nazareno" también revela otro rostro, capaz de desplegar "una

expresión *diabólica*" en ocasión de delirios que lo hacen presa de una "obsesión ambulatoria" y durante las cuales se viste con un impermeable negro y un viejo sombrero para atravesar la Avenida General Paz bajo la lluvia (¿apocalíptica?) y así, "grotescamente exaltado", descubrir aquello que estaba "presintiendo", y que no era sino la multiplicación expansiva de las barriadas:

> Estoy loco, colecciono barrios de latas, soy el propietario secreto de todas estas cuevas, de todos estos caseríos inmundos. Sus ocupantes lo ignoran, pero todo esto es mío, me pertenece, y esto se hará público algún día. (…) El delirante barbudo miraba a su alrededor con una loca intensidad, olvidado de sí mismo, absorbiendo ese entorno (…) Le parecía estar en un lugar muerto y abandonado. (…) Debía parecer el arquetipo de los cirujas, el *espíritu de la Quema*, el barbudo *genio de la Basura*. Qué mejor para descansar que tirarse en ese barro y quedarse extendido con *los brazos en cruz* sobre ese cenegal semiinundado. *Alzó su bastón* como para indicar algo y lo dejó inmóvil como si escuchara su propio pensar en fluir de cantinela. *Hermanos*, me quedaré con ustedes. Enlodado y enterrado en esta charca. *Hermanos*, pido y quiero que me admitan, soy un espantapájaros. Ya siento que mi médula es un duro palo de escoba. Y mi cabeza es una pelota de trapo y un sombrero. La lluvia apaga mi gesticulación de loco. Me aplastaré en el barro y al *resucitar* después, extenderé los brazos; así todos me verán, *crucificado* en la lluvia. Y creceré y me alzaré, *me elevaré* hasta ser el espantapájaros de las taperas y extenderé mis brazos, no para bendecirlos, para *exhortarlos a que me sigan*. Somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda la podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hagamos la marcha de los gusanos, que *las sombras y los espectros* salgan a la luz, una marcha de todos los barrios de las latas, que se movilicen las casuchas y echen a andar, en un gran desfile de todas las Villas Miserias, que salgan de sus repliegues en los que crecen como alimañas ciegas, para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos (66 a 68; los subrayados son míos)

Un delirio, es cierto; pero un delirio que no es cualquiera. El del Espantapájaros es un delirio cubierto por cierta pátina mística: de él se dice que es "nazareno" y "diabólico" porque, como lo sagrado, es ambiguo y, por ello, simultáneamente venerable y/o execrable. En su alocución, la crucifixión y la resurrección del dogma se combinan con el paganismo convocado por el espíritu de la Quema y el genio de la Basura. Y el sermón de la montaña (de basura) se yuxtapone con una procesión, destinada a azuzar la incredulidad de "las casas *de verdad*" que, como la ciudad, deben ser forzadas a ver aquello que no desean. desatando la posibilidad de una lectura diferente de la habitual para incorporarse en un itinerario que continúa a través de textos de la segunda mitad del siglo XX.

El verosímil realista en fuga o la (re)poetización de la novela[21]

La crítica ha leído la muy peculiar poética que atraviesa la narrativa de Daniel Moyano desde diversos lugares. Por un lado, como un posible "cierre de ciclo" de la literatura que el *boom* en clave mágicorrealista supo expandir; de acuerdo con ello, es posible identificar en su producción "un atributo de identidad pero (sin) afecta(r) lo que de por sí eran sus valores originarios." (González, 2000: 428). Por otro lado, Martín Prieto apela a la controversial noción de "zona" para referirse a un grupo de escritores (entre los cuales ubica a Moyano[22]) embarcados en la tarea de "construir una poética narrativa desde el interior del país enfrentándose, por un lado, a la narrativa 'de Buenos Aires' representada tanto por los narradores protagonistas del grupo *Sur* (…) como por sus antagonistas (…) y, por otro, a las convenciones pauperizadas de la literatura del interior, regionalista" (Prieto, 1999: 345). Tal iniciativa –explica Prieto– dio lugar a la figura del "vanguardista en la provincia", refractario a la tradicional tríada folklorismo-paisajismo-pintoresquismo para ocuparse, en cambio, de la incidencia que la relación entre la gran ciudad y el interior tiene sobre sus personajes. Sin discutir esas posiciones (sino, más bien, complementándolas), agregaría, por mi parte, la pertinencia que para acceder a una escritura como la de Daniel Moyano (y otros) pueden tener las consideraciones que Julio Cortázar explicita en su "Teoría del túnel" (1947), cuando piensa en los "no surrealistas" sino en quienes, por no serlo, precisamente, no reducen el surrealismo a instrumento. Cortázar augura esa línea para el futuro de la novela; y es desde esa consideración que se dirige a aquellos escritores que "en modo alguno rechazan la filiación tradicional, pero a quienes oscuras urgencias convencen de que sólo con una intensa asimilación de contenidos poéticos podrán vivificar -en compromiso estético- lo literario, y mantener viva su evolución paralela a las apetencias del tiempo" (Cortázar, 1947, 109).

Entre las novelas de Daniel Moyano, recorto, en este caso, *El trino del diablo* (1974). Su protagonista, Triclinio, está doblemente marcado por la marginalidad: es indígena y músico; esto es: músico en un pueblo de la provincia de La Rioja fundado desde la equivocación y donde permanentemente aparecen decretos que demandan de sus ciudadanos la capacidad de adquirir algún oficio "útil para la vida", como trenzar cueros, capar toros, cabalgar, ordeñar… Aun así, Triclinio logra encontrar la "utilidad" de su violín y exponer su extraordinario talento en ocasión de las serenatas de moda, que, como toda moda, conoce su fin, lo cual conduce a la proscripción musical debido a que se teme que "tantos violinistas form(e)n un ejército y que en caso de que esa gente, en vez de música, esco(ja) el camino de la subversión, no h(aya) capacidad operativa para contenerla." (1974: 16). Triclinio es sucesivamente rotulado como un

"no-necesario"; luego, como un "residente obligado"; después, como un "desubicado"; y finalmente, como "desarraigado". Sin otra alternativa más que irse a Buenos Aires, el personaje emprende su éxodo llevando consigo el exquisito violín que perteneciera a San Francisco Solano y que le fuera obsequiado por un sacerdote de su pueblo. A diferencia de La Rioja, en Buenos Aires la música no solo no es proscripta sino que, además: "Acá todos somos violinistas y todas las pensiones son para violinistas, pero no para ganarse la vida (…) sino para combatir en el fondo cierto spleen heredado de los ingleses. " (39) Pero resulta que casi ningún violinista porteño toca realmente el violín sino que simulan hacerlo, ejercitándose en ausencia del instrumento. Triclinio se establece en Villa Violín, "un barrio de emergencia" que la novela describe en un capítulo sugestivamente titulado "América"[23] y donde vivían todos los violinistas sin posibilidades.

"Villa Violín estaba separada del Buenos Aires y del resto del país por un arroyo podrido[24] cuyas aguas, sin embargo, llenas de restos orgánicos, servían para regar las huertas…" (60). Se trata de un

> disparate de caserío (cuya) pobreza (era) total (pese a lo cual) estaba bien decorado, aunque en realidad todo el barrio era solo una decoración. Había dos callecitas trazadas en forma de eses en los costados de un puente elevado, en cuya cúspide, a modo de bandera, habían puesto una gran clave de sol hecha con alambre de púa sacado de las barricadas. (…)
>
> El barrio tenía la forma de un violín y estaba separado de la ciudad por lagunillas y pantanos y una vía férrea, que en una parte considerable de su trazado constituía el contorno derecho del instrumento. (53)

Pero así como la villa tiene la inverosímil forma de un violín y, por eso, es un violín *aparente*, también la disposición corporal de los violinistas dialoga con la *apariencia*: los habitantes de Villa Violín son, en su mayoría, ancianos artríticos que *parecen* violinistas por la postura forzada en la que, cual estatuas vivientes, quedaron inconmovibles sus esqueletos, *aparentando* el gesto de un músico montando un violín al hombro. Es que, paradójicamente, "nadie tenía violín en Villa Violín"[25]. La decoración de la Villa es una suerte de escenografía del reciclaje sonoro, donde

> cada vez que soplaba el viento se movían los numerosos objetos de alambre colgados en las paredes. Había colgados también muchos instrumentos musicales de lata, de formas artríticas, que sonaban cuando el viento alcanzaba cierta intensidad, además de los adornos de lata, partituras hechas con tachuelas arandelas y bulones y otros objetos no identificados. (55)

Y el color rosado de las casas no respondía al ejercicio de otra posible faceta artística de los músicos sino a que

> los camiones hidrantes que pasaban por allí cada vez que había disturbios en el centro, y fumigaban la villa con agua coloreada en busca de refugiados. (…) el agua herrumbraba sus paredes y agudizaba los procesos reumáticos y artríticos que padecían los habitantes (…) como los tenían (los dedos) torcidos por la artritis se los estiraban hasta ponerlos casi derechos para que apoyasen bien en las caladuras de la maderita usada para tomar las impresiones digitales. (54)

En el marco escenográfico de Villa Violín se ensayaba con cierta regularidad, pero los ensayos también habitan el universo de la *apariencia* porque, en realidad, se trataba de conciertos (como en el caso del "Concierto para dos cámaras de auto y gases lacrimógenos"). Y si algún músico afinaba a la manera clásica, era designado alcalde de la villa a lo largo de ese día (es decir: ocuparse del barrido y limpieza, atender a las asistentes sociales y otras tareas que lo convertían en "el tipo más molesto de la villa por varias horas"). O sea que afinar clásicamente tenía como consecuencia el "castigo" correspondiente a cierto ejercicio del poder.

Villa Violín "Se componía de distintos sectores según la parte del violín a que correspondiese cada uno. Así había quienes vivían en la trastera, los del puente, que eran los más pudientes de la comunidad, los de la mentonera, y los de las clavijas, que eran decididamente el lumpen." (53-54) Como era de esperarse, Triclinio fue alojado en un ranchito de lata ubicado en la clavija del Re, que compartía con seis violinistas artríticos.

En alguna de las citas seleccionadas asoma la violencia de los tiempos vividos (camiones hidrantes para evitar disturbios, fumigación de la villa, …). El cuerpo de Triclinio también conoció las lesiones producidas por esa violencia: sometido a chorros de agua que incluían balas de material plástico que eran absorbidas por la sangre, sus piernas supieron acusar recibo del dolor. Aunque Villa Violín está aislada de la ciudad, hasta allí llegaban los sonidos urbanos: explosiones, repiques de metralletas, corridas, tanques de guerra; y también las visiones de humos varios: los de las granadas así como los de los autos y las fábricas. Podría pensarse que el aislamiento de Villa Violín es, asimismo, *aparente*, ya que subrepticios vasos comunicantes convocan algunas circulaciones más o menos peligrosas de acuerdo con su dirección: la de Ufa (asistente social que encubre su luego revelada condición de hija del Presidente de turno) hacia la villa; y, por otro lado, cierto contrabando de partituras de música experimental que los artistas artríticos de la villa se ingenian para hacer llegar al Teatro Colón, no sin que semejante provocación les ocasione consecuencias. Por eso, Ufa explica a Triclinio:

> Se lo he dicho muchas veces a tus seis amigos, que son los compositores del grupo, les he dicho muchas veces que se abstengan de mandar sus *obras subversivas* al teatro, pero ponen unas caras de angelitos que dan lástima, declarándose inocentes, después me tiran semifusas de alambre, porque todos me pretenden, pero todo queda allí y seguimos tan amigos como siempre. Lo que yo quiero, entendeme bien, no es prohibir sus juegos, que *vistos desde un nivel oficial pueden parecer*[26] *peligrosos*, sino evitar que los descubran y los fumiguen otra vez con esas horribles aguas colorantes, que herrumbran sus artritis y sus casas. (78; los subrayados son míos)

Es que, señala Ufa, de manera pretenciosamente pedagógica e involuntariamente frívola, en otra ocasión:

> (…) en Villa Violín el amor es una cosa tan normal como la artritis o la música experimental. Es decir, felices como son en su *exilio*, el amor se les da por añadidura. *Ellos*, por su condición de *exiliados*, no tienen sobre sus espaldas ningún peso *que cuente ni son responsables* ante la Historia de los destinos del país. Porque *esto, pese a todo, es un país*. Isn´t it? Pero *nosotros* tenemos en casa *las armas* que usaron nuestros abuelos para *defender las fronteras*, y un álbum fotográfico familiar que si te lo muestro te caés de espalda. (80; los subrayados son míos)

Vivir en la villa es, por lo tanto, un exilio de los "otros" que, irresponsables por naturaleza, no sirven (y hasta están, en cierto modo, impedidos de ello) a la Patria porque tal tarea solo incumbe a quienes portan las armas por herencia.

De la mano de Ufa, Triclinio no solo llega a conocer el Teatro Colón sino hasta al propio presidente de la nación, padre de aquella, quien ejecuta la sonata *El trino del diablo*, de Giuseppe Tartini. Las rápidas alternancias del trino[27] comienzan a entreverarse con ruidos y temblores del edificio, que, además de anunciar la avanzada de setenta tanques en dirección a la Casa Rosada en son de una guerra que culminará en la deposición del presidente, promueven la revelación que, finalmente, quita el manto de las múltiples *apariencias* para dar a conocer una oscura *realidad*:

> Pero no era temblor. Eran los *torturadores*. Los mismos que dejaron artríticos a tus amigos de la villa. Porque esa artritis, aunque *ellos lo oculten*, no es por la humedad o la falta de ejercicio. Es por la *picana eléctrica*. Eran los torturadores los torturadores los que hacían temblar el edificio desde abajo. Anteayer agarraron a un muchacho como vos y lo tienen o lo tenían allí, *extraviado, extrayéndole la piedra de la locura, para lo cual previamente le extraen el cerebro*. (105; los subrayados son míos)

La ejecución de la sonata opera, por lo tanto, como musicalización de un espectáculo demoníaco[28] que, en cierto modo, Triclinio invert-

irá cuando, cual flautista de Hamelín, conduce a los propietarios de armas y objetos de tortura hacia el Río de la Plata, en cuyas aguas los torturadores arrojaron sus instrumentos[29]. Como consecuencia de dicho suceso, el nivel de las aguas ascendió hasta cubrir partes de la ciudad (y, agregaría por mi parte, probablemente anegara también –y, en cierto modo, anularaAlso, as you may have seen. I put in a ticket for IT to delete a few of the Library$ folders that are ready to go. el "arroyo podrido" que separaba a Villa Violín de Buenos Aires y del resto de Argentina). Y aunque el nuevo gobierno "anunció su propósito de hacer desaparecer a Villa Violín (…) el pedido del Papa, de la Cruz Roja internacional y de diversos clubes de todo el mundo, se los dejó para que (los villeros) viviesen allá sus últimos años." (116) Triclinio regresa, entonces, a la villa, donde se intenta una recreación de la Patria desaparecida (dado que La Rioja había sido repartida entre distintas provincias y ya no existía). En Villa Violín se conservan algunas *apariencias*, como la luna de utilería bajo la cual se interpreta "el concierto para gatos y bocinas distantes"; y con los *aparentes* temblores en suspenso y en ciernes[30].

Cuando la hipérbole enrarece el verosímil (realista). Una *poética del exceso*

Punto 1: cuando el narrador recuerda al rengo Bazterrica, centra su "rareza" en que se trata de

> un cuarentón refinado y hasta culto, que en su juventud, transcurrida en Barracas, había ofrecido un par de conciertos de violín en el Deportivo Alvarado, y hasta había sido profesor y concertista de viola, como el gran maestro Moyano que hoy anda puteando por las mañanas a los gallegos por el tráfico insoportable de Madrid[31]. (48)

El (inverosímil) reconocimiento de Moyano como "maestro" por parte de ese narrador (dada la condición socio-cultural de este) no remite a una proximidad estética entre las escrituras de Moyano y de Asís; pero sí, creo, a cierta voluntad de "azuzar" –con alcances diversos- el verosímil cada caso.

Punto 2: "Era, parecía, pura irrealidad." (Asís, 1982: 85) Así define los acontecimientos (ya ocurridos hace bastante tiempo) quien los narra: el personaje Juan Domingo González (alias Sandro[32], debido al parecido con el artista), único sobreviviente (por ser único exvillero) de la masacre emprendida por "azulías" (policías) y "verdicos" (militares). Su interlocutor es Zalim[33], cuya voz nunca interviene explícitamente.

En *La calle de los caballos muertos* (1982[34]; aunque el autor menciona asimismo, en ocasión de la fecha, una primera versión que sitúa en 1977), se apela a un recurso literario que ha sido considerado como "común en

la narrativa argentina que se produjo en los años del proceso militar"[35] (Burgos, 2001: 143), a saber: la reproducción conversacional. La aparente frecuencia del procedimiento se explicaría en términos de una valoración del diálogo (bajtinianamente concebido, agrego yo) como dosificador y complejizador de los significados autoritarios que saturan el discurso. La novela de Asís constituye, a su vez, un *bildunsgroman negro* (2001, 144) a lo largo del cual tres primos-hermanos tucumanos han terminado recalando en la Villa Iapi porteña, desde donde incurren en el aprendizaje gradual del delito y la crueldad hasta *aprender* cabalmente a ejercerlos en proporciones exponenciales (¿irreales?) en el marco del fútbol[36]. Sandro, el Gato y Ramón –al igual que todo aquel que, como ellos, únicamente accediera, durante el espectáculo futbolístico, a los tablones de las graderías de "la popular"– consideran a los "plateístas" –que son aquellos espectadores que pueden ocupar los asientos en la platea– como enemigos (en el sentido más amplio posible del término) y contra ellos descargan toda la ferocidad de su resentimiento[37]. Como contrapartida, la segunda parte de la novela ofrece la campaña "higiénica" que el Estado ejercerá –no sin escatimar crueldad– en nombre de aquellos "plateístas", que, en rigor, también resultan víctimas de dicha operación. En el marco de la novela, los responsables encargados de la asepsia son denominados "Aladinos", dada la irónica posesión de una lámpara cuyo genio hace desaparecer –esto es: "chupa"[38]– a las personas. De los jirones de un tejido social deshilachado por completo, resulta un "ex país" (113) en el que la vida humana dista mucho de tener algún valor. Las canchas de fútbol ostentaban un público cada vez más nutrido y al mismo tiempo heterogéneo, pese a la pátina de semejanza con que pretendía disimular las diferencias:

> Algunos eran desfachatadamente curiosos, raros, fácilmente reconocibles por la aureola, por el tufo azulía; por más inteligentes y dúctiles que fueran los *sérpicos*, siempre había un detalle o gesto que los delataba. (…) En apariencias, eran iguales, pero irreparablemente azulías; en general también procedían de la popular, aunque defendieran los privilegios de los plateístas. La *infiltración* se notaba, no había sábado o domingo que no terminara sin bajas, pero no los bajaban durante los trabajos, los hacían *chupar* después, a la salida o durante la semana. (…) decían que el fútbol ya era una anarquía (…) bajaron a muchos *patoteros reales*, a ellos directamente los *masacraban* porque *había permiso para destrozar*; los sometían, en la tormenta, a tormentos extraordinarios, era el show catastrófico del alarido, ritmo fantástico de *cablecito y piletita*[39], era la piedra libre para la sangre y el horror, los que no soportaban la patética intensidad del show se quedaban como petrificados, los ponían entonces a disposición de la magia, en realidad era el show de las sorpresas. Tenían los verdicos, aparentemente, una maravillosa lámpara mágica, *convertía* pavorosamente *los cuerpos en aire*, nunca supimos con exactitud qué les

> pasó a varios miles de boquenses, de qué extraña manera *se transformaban en vapor, en recuerdos, en nada*. Y por si no bastaran, entre los azulías, los verdicos y muchos de los servicios de auxillio, *hacían evaporar también a los amigos de los esfumados, a los parientes*, ocurría que si tenían que ir a levantar a alguien y no estaba, no podían (…) volver con las manos vacías, a lo mejor los inefables de arriba supondrían que no cumplían con el deber y los encargos, y por eso, sólo por eso, tenían que ensuciárselas, *algo había que cargarse, aunque fuera un hermano o un niño*. (120-121; los subrayados son míos)

Ahora bien: la Villa Iapi se ofrecía como asentamiento de "cabecitas negras" procedentes de Tucumán, autopercibidos como una "raza menor" (37) y habitantes de un escenario-criadero de violencia y promiscuidad:

> Los padres eran, casi, unos desconocidos. Estaban *desparramados*. Desde que cerraron varios ingenios en Tucumán que habían emigrado, como tantos miles, para salvarse, hacia cualquier parte, Córdoba o Rosario, sobretodo Buenos Aires. Salieron con la tácita esperanza de ser tratados, en algún sitio, como gente, como personas, eso costaba. (…) De las madres había no tampoco noticias, si desde que los primos, de muy chicos, se vinieron con los tíos igualmente *desbandados*, a la Capital, no volvieran a verlos, les creció el olvido tanto como la necesidad. (26; el subrayado es mío)

Ya instalados en Buenos Aires, se especifica que

> La genealogía inmediata era (…) algo sinuosa, desordenada. Porque el Sandro y el Gato eran, aparte, medio hermanos; en realidad eran menos que hermanos pero más que primos. Ambos tenían el padre en común, compartían con Ramón el apellido, González; don Perfecto González era un tucumano muy alto, pesadón, tiernamente cruel, prepotente, sensible, peronista, manejaba con destreza el cuchillo tanto para trabajar, para comer, para matar (…). Sin embargo el Gato y el Sandro tenían madres diferentes, aunque hermanas entre sí, nunca supimos la de quién, el olvido pugnaba también para que ni siquiera fuera importante averiguarlo, era lo mismo. (…) El padre (de Ramón se encontraría) en la muerte; probablemente la madre andará por cualquier villa miseria del Gran Buenos Aires, algo parecido. El más joven de los primos (Ramón) nació por culpa de una violación innecesaria; su madre, la Alcira, tenía entonces catorce años, era la hermana menor del Perfecto González. El violador no llegó a identificarse nunca, aunque se sospechaba con firmeza y algún dato, de un vigilante viejo que a los pocos meses murió machado; el parecido del chango estimularía, más tarde, la sospecha. De la madre tampoco supieron más nada (…) (26-27)

O bien

> Y alguna que otra tarde, cuando pegaba el faltazo a la gomería de Bruno, la Natividad (tía) dormía la siesta con el Gato (sobrino) (…) Y le tocaba la Natividad, con un solo dedo, los músculos que brillaban: paseaba el dedo por el pecho, por las piernas, por ahí, repetía enseguida el mismo circuito pero con la punta de la lengua, después con toda la lengua. Alta, abundante, pelo negro y largo, ojos buscones, tetona hasta la exageración, culona y puta como ninguna la Natividad lo devoraba larga y prolijamente al sobrino a la hora demorada de la siesta (…). Si había que amar a la tía, el Gato la amaba, alta y trabada la verga, con uniforme contundencia, con efectividad sensual, y hasta con pasión, le diría, jactándose, sobre todo, de hacerla acabar primero a la bestia. El Gato se ufanaba, decía que tenía un cuerpo privilegiado que le permitía ser resistente, y por eso, recién después de haberla hecho acabar a la desorbitada, él se disponía, concesivo, a acabarle. Y como a la tía le fascinaba también que acabaran juntos, acababa la muy puta por segunda vez, acaso después tenía otro orgasmo súbito y como de yapa, y recién tal vez después del cuarto de ella el Gato se destrababa. (44)

De un magma de descontrol, gritos, bofetadas, golpes, insultos, … se componía el "lenguaje" de la villa, que por lo general obedecía a una lógica de la gratuidad y no de cierta "causalidad":

> El Joaquín estaba, pero siempre ausente estaba. Decía que trabajaba en la construcción, pero lejos, en general a cientos de kilómetros, improbablemente encontrara una pared más acá de Chivilcoy, y edificaba para otros, también, mentía, en Rosario, en San Nicolás. Sin embargo, la única persona de la Villa Iapi que creía fehacientemente tantas turbias lejanías era Eugenia, su esposa, que vivía angustiada con sus intempestivos regresos. (…)Al Sandro le había confesado una noche: (…) tenía otra mujer, otra vida, otra familia aparte, con hijos y todo. (…) Cuando Joaquín aparecía por la Villa Iapi, pegaba, porque sí, unos cuantos gritos. Además, el severo, pegaba, por si acaso, unos cuantos golpes a la Eugenia, y a las dos hijas, como para que supieran bien quién mandaba, qué joder; traía unos cuantos billetes suficientes, se quedaba un día o dos, la usaba a la Eugenia en la cama hasta el hartazgo, se hacía el celoso y le volvía a pegar, decía que la encontraba fría y entonces tenía que ser por algo y otro sopapo más, y antes de irse les pegaba, por las dudas, una serie de cachetazos a las tres. (68-69)

En definitiva, en "Villa Iapi o en el infierno vivían" (brutal analogía); y allí los primos supieron comenzar a comportarse como rateros rencorosos, para continuar, luego, como ladrones de envergadura, asesinos, inadaptados y violadores.

Un equipo de fútbol (Boca Juniors) deviene conducto ficcional para que

el lector acceda a la furia y la promiscuidad imperantes en el interior de la villa (especialmente, en el interior de la familia de los mentados primos) así como al derrame de una violencia incontinente que se expande más allá de los límites del territorio villero y de la propia cancha de fútbol:

> (A Ramón) También le apasionaba percibir el recalcitrante miedo de los hombres de trajes y corbatas, de los blancos (…). Nunca me voy a olvidar tampoco de uno (nene), rubiecito, que se abrazaba entre lagrimones a las rodillas de su padre, mientras el Ramón, con lentitud, le acariciaba a la madre. Era en la terminal de Retiro (…); la mujer cerraba los ojos y se dejaba acariciar en tanto le rogaba a su marido:
>
> -No digas ni hagas nada, por favor, déjalo.
>
> ¿Y qué iba a hacer el mamerto? Si nosotros lo rodeábamos, hacían una ronda con él en el medio y no era necesario gritar dale Bó[40]. Con las palmas, o de canto, Ramón, le tocaba la cara a la mina, paseaba con sus manos sucias por el cuerpo, besaba casi tiernamente el pómulo que no le pertenecía, le pasaba la lengua por los labios, ella estaba petrificada e íntegra, ya ni temblaba. Y el Ramón, mientras la franeleaba, no quitó ni por un segundo la mirada de los ojos del marido, que no pudo, claro, enfrentársela, bajaba la cabeza, humillado, destrozado, y tal vez también, como su hijo, lloraba. (85)

> Era una semana de domingo, nublada, singularmente fría, iban en el tren –un rápido– hacia La Plata, era temprano, gritaban dale Bó (…) se toparon con un vagón más pequeño, como íntimo, viajaban no más de cinco, tres tipos solitarios que leían el diario, una vieja, y una muchacha espléndida que tenía un gorro de lana bordó. (…) Por supuesto que ella no lo miré al Ramón. (…) Nunca una muchacha de esas lo iba a mirar al Ramón, jamás podría tumbar a ninguna muchacha clara (…). Ordenó entonces, con firmeza, que la desnudaran, La piba alcanzó a emitir entonces un par de alaridos formidables, pero el Gato, repentinamente, le tapó la boca, los muchachos para taparle los gritos se largaron a gritar dale Bó, dale Bó. Voló, lo primero, el gorro, arrancaron el sweater de lana gruesa, se desgarró una camisa, la piba pugnaba por cubrirse los pechos con una mano, con el antebrazo, pero el Gato enseguida la anuló, hubo un viejo que se puso a gritar animales como si fueran sus nietos desobedientes y Flecha, de un tortazo, lo silenció. El Ramón besó los pechos de la pendeja, los lamió, la mordisqueó, dele Bó, la tumbó en el pasillo, se bajó el cierre del jean, la peló sin pudor se le subió y acabó al instante, probablemente sin llegar siquiera a penetrarla. Después, fueron varios los que se dispusieron a ponerla (…) (94-95)

Podría, en mi análisis, haber optado por la identificación de algunos hechos históricos argentinos que ocurrieron durante estos años. Sin embargo, no es ese mi objetivo ni es caprichosa la extensión de las citas que he seleccionado. El propósito pasa por fundamentar mi propuesta

de una *poética del exceso* para *La calle de los caballos muertos* y su posible incidencia en el verosímil realista.

En el subtítulo, he adelantado la hipótesis respecto del recurso a la hipérbole como mecanismo tendiente a producir un verosímil, por lo menos, atípico, excéntrico, rugoso. Y es esa hipérbole la que sustenta una poética hecha de saturación y de acumulación, que llamo *poética del exceso*.

Resultan interesantes los aportes que la etimología puede proveer al respecto. Porque si el verbo *excedo* se vincula con la acción de retirarse, de irse, de salir; resulta que el sustantivo *excessus* remite, además de a la salida, a la desviación. Por lo tanto, me hallo, en definitiva, ante un fenómeno de desborde, derrame, expansión… que no es cualquiera. Es una diseminación, de algún modo "desviada"; y también frenética, infractora, feroz, infernal, desaforada y caótica. Es la lógica de la podredumbre de esos caballos que van a morir al borde de la villa.

NOTAS

1 "Una mañana se encontraron los vecinos (de la villa) con una máquina mezcladora en plena actividad. Un grupo numeroso de obreros –eran como veinte– habían quitado el alambrado que por ese costado separaba el barrio de la calle, y luego excavaron una zanja para cimientos. Alguien sugirió que podría ser el monoblock. Pronto se supo que esos albañiles iban a construir *un muro de material que ocultase el barrio de las miradas* no solo de los que pasaban, sino *haciéndolo invisible*, además, desde otro lugar elevado –no sabían cuál– desde el que se lo abarcaba en todo su extensión. Este había llamado la atención de alguien que tenía el poder suficiente de levantar ese paredón de tres metros de alto." (157; los subrayados son míos) En novelas contemporáneas, como la mencionada *La Virgen Cabeza*, sigue operando este recurso, acaso a modo de homenaje muy probablemente involuntario a *Villa miseria*…: la villa de Gabriela Cabezón Cámara "Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de *la muralla*, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, *la última protección*: *en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados* por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones." (2009: 37; los subrayados son míos) En este último caso, la invisibilización no solo se limita a la indolencia sino que explicita la contundencia del rechazo; más aún, está perversamente acompañada por el gesto narcisista.

2 Quiero mencionar aquí una serie de cuestiones: en primer lugar, la recuperación, por parte de Verbitsky, de la más feroz posición opositora al peronismo; como sostienen Ballent y Liernur (2014), las villas son percibidas como las nuevas tolderías en franco avance sobre una Buenos Aires a la que solo la expulsión peronista del poder logró preservar. En segundo lugar, se repone aquí una asociación tan poderosa como eficaz, extraída del discurso oficial decimonónico, a saber: la demonización del indígena. En tercer lugar,

es posible reconocer esta línea semántica en una de las novelas de Leonardo Oyola, *Santería* (2008), cuya villa se denomina, provocativamente, Puerto *Apache*, y donde se debía ser, entre otras cosas, "generoso con *el malón* (los pibes de la villa)" porque "había demasiados *caciques* dentro de la *indiada*." (20-21; los subrayados son míos)

3 Ballent y Liernur mencionan la creación de la ciudad Universitaria en Tucumán, las industrias automotrices y aeronáuticas en Córdoba y el centro de la Comisión Nacional de Energía Atómica en Bariloche. Como se desprende de estos ejemplos, se propiciaba la renuncia a la porteñidad; en su historización de la morfología urbana bonaerense, los autores no dan cuenta, sin embargo, de proyectos similares concebidos en el propio interior de la provincia.

4 Cfr., *Sin tregua* (1953), de Raúl Larra. Ver nota 8.

5 El ya clásico libro de Sarlo -*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*- es una lectura ineludible acerca de la marginalidad, quizá más social que geográfica (aunque sin obviar esta), que es objeto de la representación literaria de aquellos años: delincuentes, prostitutas, locos,… habitan escenarios miserables que no son, sin embargo, villas. Asimismo: tangos, teatro, poemas y cuentos arman un nutrido conjunto de representaciones ajenas a las examinadas en este trabajo.

6 No creo redundante recordar que mi *corpus* de trabajo se compone solo con novelas; "Villa Desocupación" ha sido captada en el cuento "$1 en Villa Desocupación", de Enrique Amorim (1933), y en la obra de teatro "La marcha del hambre", de Elías Castelnuovo (1934), pero estos casos no son considerados aquí.

7 En este punto, corresponde reparar, siguiendo a casi todos los autores, en la contradicción alojada en las percepciones con que, respectivamente, la sociedad y el Estado consideraron –y nombraron- el fenómeno: mientras la "villa miseria" involucra la condición de permanencia, la "villa de emergencia" sugiere una expectativa de carácter efímero. Cecilia Pascual (2013) se detiene especialmente en la simultaneidad estrábica subyacente en el hecho de que los términos "Desocupación" y "Esperanza" refieran a una misma villa.

8 El escritor comunista Raúl Larra despliega, en su novela *Sin tregua*, la vida y las luchas del –también comunista– dirigente José Peter (líder de los trabajadores de la carne) en las décadas del '30 y del '40. El texto de Larra roza, apenas, la villa, en un capítulo titulado "Villa miseria o el campamento maldito" (expresión que, de algún modo, anticipa la mención del "barrio *maldito*" y de las "tolderías" por parte de los personajes externos a la villa del texto de Verbitsky). Aunque no identificada como "Desocupación", la "Villa Miseria" de *Sin tregua* es aquella ya que se encuentra "en los baldíos de Puerto Nuevo", donde los "habitantes mercaban los objetos más diversos granjeados en los tachos de desperdicios y en el pedir casa por casa." Pero es interesante reparar en las procedencias no solo heterogéneas sino diversas de sus pobladores, respecto aquellos que habitan la novela que Verbitsky publicará pocos años después: "Jóvenes y hombres maduros, lituanos y polacos, búlgaros y armenios, españoles e italianos, yugoeslavos y checos

(…)". (158) Los villeros desocupados son considerados como una posible amenaza contra la huelga planeada por los obreros de los frigoríficos y deben, por lo tanto, ser contemplados (pero también sospechados) por los huelguistas como integrantes de un frente común reivindicatorio.

9 Gorelik registra el suburbio y su dinamismo, su metamorfosis constante y su condición "nueva" en relación con un centro más estable y conservador, como el espacio donde se dirime "el combate cultural sobre Buenos Aires". Un combate que, de hecho, plantea un foco doble de discusión, a saber: el que involucra al centro en contraste con el suburbio; y, por otro lado, el que involucra a los diferentes suburbios en recíproca oposición (por lo pronto, es claro que las *orillas* borgeanas no admiten ser yuxtapuestas con los márgenes boedistas). En otro orden, no quiero dejar de mencionar otra novela olvidada por el canon: *Las colinas del hambre*, de Rosa Wernicke (publicada en 1943, pero ambientada en 1937-38); me limitaré a la referencia (dado que la novela de Wernicke se ubica en Rosario), pero interesa señalar que en ella se diseña el mismo esquema dual y sin matices (centro/periferia) con el que se piensa la urbe porteña. (Pascual, 2013)

10 El término "ciruja" hace referencia a aquella persona que busca entre la basura los objetos descartados por otros y aquello que pueda brindarle alguna clase de beneficio, económico o de otra índole. Actualmente, se emplea el vocablo "cartonero", como sinónimo del anterior y al mismo tiempo más directamente vinculado con la labor del reciclaje.

11 Del mismo modo en que, si bien en otro orden (a saber: político-social), también la novela de Verbitsky monta su propia tesis.

12 Por otra parte, lo dicho no debe desconocer la existencia de una mucho más reciente (en rigor, situada en el siglo XXI) polémica sobre "realismos", cuya pluralización da cuenta de la proliferación de modulaciones teóricas y estéticas al respecto.

13 Aunque, en rigor, es preciso considerar dos novelas más, muy próximas (cronológica, pero también temáticamente) a la novela de Verbitsky. La década del '50 dio, al menos, tres novelas con villas porteñas, de las cuales solo *Villa miseria…* ingresó al canon. Me refiero a la ya mencionada *Sin tregua*, de Raúl Larra; y a *Ladrones de luz* (1959), de Rubén Benítez. Respecto de la década siguiente, es preciso mencionar el cuento "Cabecita negra" (1961), de Germán Rozenmacher.

14 Claro está que el verosímil realista de las novelas contemporáneas ha sufrido una transformación drástica respecto del verosímil "clásico" al que me refiero en el caso expuesto en estas páginas. El verosímil realista actual se encuentra absolutamente "extrañado", turbado, y particularmente laxo.

15 El Chino –resulta pertinente agregarlo– es hijo de Saturnina, la madrastra de Rosalinda. Saturnina no es un personaje cualquiera; por el contrario, tiene características que responden al planteo que se está formulando aquí: ella es "curandera y partera, que echaba las cartas" y supo ejercer su "dominio" sobre el padre de Rosalinda, "enviciándolo" hasta matarlo.

16 Tal como se pone en evidencia en la siguiente conversación con su madre:

> -Es un secreto, mama, una cosa rara, ¿sabe?-(…) Yo hago lo que quiero con ella, yo hago… (…)
>
> (El Chino) Había descubierto que le bastaba mirar a Linda para que la muchacha se pusiera a obedecerle. (…)
>
> -¡Pero eso será cosa'e brujería-comentó irónicamente la mujer, que, en su condición de antigua adivina y echadora de cartas, no creía sino en lo natural y visible.
>
> -Yo no sé…
>
> -¿Y quién te enseñó esas habilidades? ¿Andás en tratos con mandinga? Avisá, che.
>
> -Le digo en serio, mama, le digo… ¿Y…? No sé de ande me viene esto… Es cosa de mirarla, nomás, de mirarla…
>
> - ¿No tendrás la verdadera piedra imán, che?- exclamó Saturnina, echándose a reír y acordándose de los tiempos en que ella la anunciaba, junto con "los poderosos talismanes del Jordán y todos los adelantos de las ciencias modernas." (21)

17 "He sido secretario del sindicato y he luchado en lo que he podido por mis compañeros. ¿Quieren que les dé mi opinión? El justicialismo llegó entero hasta Córdoba, no más. De allí, en todo caso, siguió cansado.", sostiene uno de los personajes; a lo que otro responde en franca sintonía: "-Pero se salteó Villa Miseria (…)." (93)

18 Son palabras de Verbitsky en el citado artículo de *Ficción* que, en rigor, el autor sostiene a propósito de la labor de otro escritor, Salvador Irigoyen, pero que me permito tomar para referirme a su propia escritura.

19 Percepción que anticipa el posterior cambio de política vinculada con las villas, en la que es posible comprobar un pasaje de la erradicación a la radicación. (Ballent y Liernur, 2014; Gorelik, 2016) En otro orden, quiero agregar que es ostensible la diferencia que puede detectarse entre *Villa miseria…* y las novelas contemporáneas sobre la villa, donde no hay interés en abandonar no solo un espacio sino una cultura determinada. Es imposible hallar, en el *corpus* actual, declaraciones como las siguientes, a cargo de algún personaje: "Pero lo que yo quiero (…), *lo que yo quiero es irme de acá*. (…) Yo tengo un hijo y –iba a decir: y quiero tener otro, pero solo agregó- y me gustaría verlo en una casa como la gente y jugando, no en el barro, sino en un patio embaldosado, o enladrillado como el patio en que me crié de chica. (…) Ya sé que estoy condenada a quedarme aquí y no me hago ilusiones, pero no será por mi gusto ni porque renuncie a mi sueño." (174; el subrayado es mío) La solidaridad, presente en las novelas contemporáneas, no pasa por la noción "tradicional" de trabajo, tal como sucede en la novela de Verbitsky, sencillamente porque esa categoría ha mutado en pos del cortoplacismo: "Sentía que ahora había encontrado un objetivo realmente digno de su idea de trabajar y de crear juntos. Y se imaginaba un rumoroso equipo, una abnegada cuadrilla de trabajadores

actuando con precisión y seguridad. Esto era lo que necesitaban para *salir del estancamiento en que se desenvolvían*. (…) Solo podía salvarlos construir algo en común, compartir un entusiasmo." (163-164; el subrayado es mío)

20 Edificación que, con el transcurso de las décadas, estará llamada a un drástico cambio a nivel de su orientación: si bien el crecimiento de las villas jamás cesó en volumen, sí se modificaron en lo que a su disposición respecta porque ahora se desarrollan en altura.

21 Aunque para referirse a la producción de otra autora, a quien Eduardo Romano (1991) vincula con Cortázar (Sara Gallardo) en un sentido distinto del trabajado aquí, algunas de esas consideraciones me han resultado de utilidad para el desarrollo que sigue.

22 Daniel Moyano nació en Buenos Aires, pero a los breves años se trasladó con su familia a la provincia de Córdoba, donde transcurre una infancia difícil. Luego, rozando los treinta años, se establece en la provincia de La Rioja, donde inicia su carrera como periodista y se desempeña como violinista. En 1976, apenas producido el Golpe de Estado, es detenido por las Fuerzas Armadas; y luego de haber quedado en libertad, se exilia definitivamente en España.

23 Guiño a la novela de Verbitsky.

24 En franca inversión respecto del muro que en *Villa miseria también es América* aparta a los indeseables, en *El trino del diablo* se ofrece una suerte de muro al revés: el arroyo podrido que, aunque putrefacto, es, como todo o casi todo en la villa, objeto de uso. En este sentido, alguno de los habitantes de la villa explica el armado de un instrumento de viento a partir de elementos del ferrocarril; lo más complejo residía en la pericia para poder poner dicho instrumento en funcionamiento ya que debía ser soplado un par de horas antes del concierto "porque el sonido, después de dar muchas vueltas, sale después. (De modo que) Todo consiste en soplarlo en el momento oportuno para que el sonido salga en el momento preciso de acuerdo con las exigencias de la partitura." (65-66)

25 De hecho, ninguno de los violinistas de Villa Violín "pudo tocar en el violín *de verdad* de Triclinio." (66; el subrayado es mío.)

26 Creo que es posible leer el verbo en la lógica de las apariencias que atraviesa la novela, donde las cosas no son lo que en ocasión de una primera mirada, precisamente, *parecen*.

27 En efecto, el trino es un adorno musical que se caracteriza por la alternancia veloz entre notas adyacentes. Su representación consiste en la notación de las letras "tr", que, remitidas al término, se comportan de modo claramente explosivo (además de la oclusión y del carácter vibrante de cada consonante del grupo); la representación del trino en la partitura suele encontrarse acompañada por una línea ondulada (que, a su vez, podría leerse como una suerte de temblor).

28 La composición de *El Trino del Diablo* está asociada con la inquietante anécdota que el propio Tartini comentara: "Una noche, en 1713, soñé que había hecho un pacto con el Diablo y estaba a mis órdenes. Todo me salía

maravillosamente bien; todos mis deseos eran anticipados y satisfechos con creces por mi nuevo sirviente. Ocurrió que, en un momento dado, le di mi violín y lo desafié a que tocara para mí alguna pieza romántica. Mi asombro fue enorme cuando lo escuché tocar, con gran bravura e inteligencia, una sonata tan singular y romántica como nunca antes había oído. Tal fue mi maravilla, éxtasis y deleite que quedé pasmado y una violenta emoción me despertó. Inmediatamente tomé mi violín deseando recordar al menos una parte de lo que recién había escuchado, pero fue en vano. La sonata que compuse entonces es, por lejos, la mejor que jamás he escrito y aún la llamo 'La sonata del Diablo', pero resultó tan inferior a lo que había oído en el sueño que me hubiera gustado romper mi violín en pedazos y abandonar la música para siempre...".

29 Se sabe que son varias y diferentes las versiones del final del cuento recopilado por los hermanos Grimm, pero entre ellas hay una (que sería la original), según la cual los niños "raptados" fueron arrojados y ahogados en el río Weser.

30 En 1976, Daniel Moyano fue encarcelado durante la última dictadura militar en La Rioja; una vez liberado, se exilió en España, donde vivió hasta su muerte.

31 En otro orden, quiero decir que, así como Moyano fue encarcelado y, luego debió exiliarse; Asís logró encaramarse como escritor reconocido, fundamentalmente mediante la difusión de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980). Su ascendente nivel de popularidad, su condición de escritor exitoso durante los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional por parte de los militares de la dictadura Argentina (1976-83), el mismo que obligó, entre otros, el exilio del citado Moyano, sumado al hecho de que sobre Asís ya pesaba el estigma de haber abandonado el Partido Comunista, dan lugar a un reflujo condenatorio de su obra y de su figura desde las filas de los intelectuales progresistas. (Burgos, 2001: 13-32)

32 Sandro es el nombre artístico de Roberto Sánchez (1945-2010), un popular cantautor y actor argentino que se dedicó a la balada romántica, el rock and roll y el pop en castellano. Se lo conocía, también, como "el Gitano" a partir de un film de 1970, donde representó el rol de un gitano latinoamericano llamado Roberto Vega acusado de un crimen que no cometió. Las presentaciones artísticas de Sandro se caracterizaban por la exhibición de un estilo sexual provocativo e irreverente, generador de una reacción desenfrenada por parte del público femenino, quienes no dudaba en arrojar su ropa interior al escenario.

33 Suerte de transposición autoficcional del autor, dadas algunas de las actividades laborales que su biografía acusa.

34 Cabe mencionar aquí la existencia de otra novela en la que la villa se encuentra involucrada. Me refiero a *La vida entera* (Juan Martini, 1981), en la que no es dado detenerse aquí, ya que se trata, como en el caso de Rosa Wernicke, de la villa de la ciudad de Rosario.

35 Pero que, sin ir más lejos, no hemos encontrado en la novela de Daniel Moyano.

36 Se trata de los simpatizante del Club Atlético Boca Juniors, quienes constituirían una alegoría de los partidarios del peronismo, en la medida en que Asís homologa condiciones "populares".

37 "Eran simpatizantes inocentes a los que les costaba admitir que el *fútbol* se hubiera convertido, también, en una *guerra* (…)" (16; el subrayado es mío). Porque, agrega Sandro, unas páginas más delante de su relato: "La única alternativa válida era, creíamos, *atacar*, (…) *hacer sentir el peso de nuestra mayoritaria presencia* ante los *plateístas, que nos despreciaban* (…), había que *atacarlos* sobre todo para aprender a *administrar el poderío*, para tomar concienca de *la potencia de los de nuestra clase* (…). La *violencia* era entonces *natural y lícita y formaba parte del cuerpo*; (…) necesitábamos entonces ejercerla, aunque más no fuera con cualquier *semejante* privilegiado o plateísta que nos mirara mal, como perceptible *superioridad* social, con un silencio indigno, con una espalda significativa y cómplice que de ninguna manera podía engañar el resentimiento, a tanto odio acumulado, la *indiferencia del que come y manda y lee se percibe inmediatamente en la piel*, en la mirada." (19) Esta última cita resulta una suerte de enciclopedia abreviada –y muchas veces repetida- de marcas (simbólicas y materiales) y diferencias (fisonómicas) que hacen a la sociedad argentina. Tales parámetros (re)aparecen varias veces a lo largo de la novela como para generar cierto reaseguro acerca de los términos en los que se piensa: "Él (Ramón) llamaba plateístas a todos los *otros*, los que no fueran miserables; plateístas, seres que podían, con mayor comodidad, vivir, mirar el partido. (…) Con detenimiento o provocación, el Ramón miraba como reprochando a cualquiera que *vistiese* con ciertos estigmas de decoro; miraba con rencor a cualquiera que estuviese probablemente capitalizando por la sabiduría de ciertos *modales*, o por la *cultura*, que le dicen, la educación; con un horizonte colmado, por lo menos, de *oportunidades*." (36; los subrayados son míos) Porque a los "plateístas" no solo se les recrimina, rencorosamente, que coman y se vistan; sino, también (¿fundamentalmente?) que lean.

38 En el argot castrense de los años '70, "secuestrar" o "hacer desaparecer" se enunciaba a través del verbo "chupar".

39 Se hace referencia al funcionamiento de la picana eléctrica como instrumento de tortura. La picana da golpes de corriente o descargas sostenidas en contacto con el cuerpo y sus efectos en las partes más delicadas (genitales, dientes, mucosas, pezones, etc.) son devastadores, por lo cual los represores solían aplicarlas en esos sitios.

40 El "Dale Bó" que se intercala constantemente durante los desmanes no es más que el grito celebratorio y alentador que los simpatizantes dedican a su equipo de fútbol: este, particularmente, se caracteriza por el volumen estridente de la primera sílaba seguido por el canto en sordina de la segunda.

OBRAS CITADAS

Agosti, H. *Defensa del realismo.* Buenos Aires: Futuro, 1963.

Amorim, E. "$1 en Villa Desocupación". Revista Multicolor de los Sábados N.° 6, 16 de septiembre. En: Crítica, Revista Multicolor de los Sábados (1933- 1934), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999. Texto original publicado en 1933.

Asís, J. *La calle de los caballos muertos.* Buenos Aires: Legasa, 1982

Ballent, A. y J. F. Liernur. El "problema de la vivienda" en Buenos Aires y las "villas miseria". Ballent, Anahí, y Jorge Francisco Liernur. *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 319-344.

Barthes, R. El efecto de realidad. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.

Benítez, R. (1959). *Ladrones de luz*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Burgos, N. *Jorge Asís: los límites del canon.* Buenos Aires: Catálogos, 2001.

Cabezón Cámara. G. (2009). *La Virgen Cabeza.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Camelli, E. y V. Snitcovsky. La villa de Buenos Aires. Génesis, construcciones y sentidos de un término. *Café de las ciudades. Conocimiento, reflexiones y miradas sobre la ciudad* XI.122-123 (2012-2013, diciembre-enero). En <http://www.cafedelasciudades.com.ar/cultura_122.htm> (27/7/16)

Castelnuevo, E. La Marcha del Hambre. *Vidas Proletarias (escenas de la lucha obrera)*. Buenos Aires: Victoria, 1934.

Cortázar, J. Teoría del túnel. *Obra crítica/1.* Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

Gálvez, M. *Historia de arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Texto original publicado en 1922.

González, H. El *boom*: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina. Elsa Drucaroff, ed. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 405-430

Gorelik, A. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Gorelik, A. Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas entre 1950 y 1960. Adrián Gorelik y Fenanda Areas Peixoto, comps. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. 325-345.

Gramuglio, M. T. Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez. María Teresa Gramuglio, ed. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 145-176.

Jauri, N. y M. P. Yacovino. Genealogía de dos categorías sociales: villas y asentamientos. Lógicas estatales de intervención y clasificación de la precariedad habitacional. *Ciudades* 89 (enero-marzo 2011). En <https://www.researchgate.net/publication/283089585_Genealogia_de_dos_categorias_sociales_villas_y_asentamientos_Logicas_estatales_de_intervencion_y_clasificacion_de_la_precariedad_habitacional> (8/2/17)

Kristeva, J. La productividad llamada texto. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.

Larra, R. *Sin tregua*. Buenos Aires: Hemisferio, 1953.

Martini, J. *La vida entera.* Buenos Aires: Norma, 2005.

Míguez, D. y P. Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos, 2006.

Moyano, D. *El trino del diablo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Nouzeilles, G. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Oyola, L. *Santería.* Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.

Paiva, V. De los "Huecos" al "Relleno Sanitario". Breve historia de la gestión de residuos en Buenos Aires. *Revista Científica de UCES.* X. 1 (2006, febrero): 112-134. En <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1> (8/2/17)

Pascual, C. La villa y los territorios discursivos de la exclusión / Imágenes sobre asentamientos irregulares en la Argentina del siglo 20. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos.* 15 (verano 2013): 112-134. En <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1> (30/7/16)

Perilli, C. Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido. Sylvia Saítta, ed. *El oficio se afirma.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 545-572.

Portantiero, J. C. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2011.

Prieto, M. Escrituras de la "zona". Susana Cella, ed. *La irrupción de la crítica.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. Vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina.* Noé Jitrik, ed. 343-357.

Rodríguez Pequeño, J. (1993). "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles", *Castilla: Estudios de literatura,* N° XVIII. 1993. 139-144.

Romano, E. *Literatura /Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991. 221 y ss.

Rozenmacher, G. Cabecita Negra. *Cuentos completos.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Saítta, S. La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América* 2 (agosto-diciembre 2006): 89-102. En <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf> (5/5/13)

Sarlo, B. Marginales: la construcción de un escenario. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. 179-205.

Snitcofsky, V. Impactos urbanos de la Gran Depresión: el caso Villa Desocupación en la ciudad de Buenos Aires (1932-1935). *Cuaderno urbano* XV.15 (diciembre 2013) 93-109. En <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-36552013000200005> (31/7/16)

Suárez, A. L. Creer en las villas. Devociones y prácticas religiosas en los barrios precarios de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Todorov. T. Introducción. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15

Verbitsky, B. Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura. *Ficción.*12 (marzo-abril 1958): 3-20.

Verbitsky. B. *Villa miseria también es América.* Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

Villanova, N. Los antecedentes del cartoneo. Una historia sobre la recolección informal de residuos (1860-2002). *XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia* (2009). En <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1254.pdf.> (15/2/17)

Wernicke, R. *Las colinas del hambre.* Rosario: Diario La Capital, 2009. Texto original publicado en 1943.