

Construcción de imaginarios subalternos en la literatura cordobesa actual

Mariana Valle

Conicet- Universidad Nacional de Córdoba

mariana_valle17@hotmail.com

Resumen

Sobre la base del concepto de “imaginario”, describimos la construcción de la figura y el entorno de los personajes subalternos presentes en un corpus seleccionado de escritores cordobeses contemporáneos. El trabajo se orienta a descubrir cómo esta percepción constituye una parte fundamental de la poética de estos autores, para lo cual hemos indagado en conceptos propios de la psicología, la sociología y la crítica literaria.

Abstract

Based on the concept of “imaginary”, we describe the construction of the figure and the environment present in subordinate characters in selected contemporary writers of Córdoba. The work aims to discover how this perception is a key part of the poetry of these authors, for which we have investigated in concepts from psychology, sociology and literary criticism.

Cuando hablamos de “imaginario” nos referimos a aquello que “funciona sobre la base de las representaciones como una forma de traducir una imagen mental, una realidad material o una concepción”. En la formación del imaginario se sitúa nuestra percepción transmutada en representaciones a través de la imaginación, “proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica, por eso la fuerza creativa del imaginario yace en su carácter dinámico y en la superación de la simple representación” (Hiernaux, 1996: 20).

En este trabajo, pretendo demostrar cómo la construcción del “otro” social en la literatura es un imaginario determinado donde el individuo (escritor), siempre ya mediado por el sujeto literario (narrador, poeta), media a su vez la relación con el objeto (pobreza) en torno a sus especulaciones y sus posturas personales, sean éstas: filosóficas, sociales, políticas, éticas o estéticas.

El imaginario de la subalternidad¹ en los textos seleccionados funciona sobre la base de

¹ Utilizamos la palabra “subalterno” para referirnos a la marginación social. En este sentido cabe aclarar que “subalterno” refiere a “de rango inferior” y se usa para marcar la subordinación expresada en términos de clase, casta, edad, género, ocupación en cualquier otra forma, lo que incluye a los “subordinados” por causas económicas: “desocupados, subempleados, vendedores ambulantes, gentes al margen de la economía del dinero, lumpen y ex lumpen de todo tipo, niños, desamparados, etcétera” (Alabarces y Añón, 2008: 285).

distintos esquemas: 1. La transposición mental de la angustia neurótica en el *flaneur* melancólico o narrador-vagabundo que capta la pobreza circundante en las autobiografías de Wiellikosielek y Ferreyra; 2. La concepción estética de la poesía como atributo no burgués transfigurada en la reconstrucción del poeta-mendigo en el verso de Pros. 3. La construcción del escritor-marginal como un sello de estilo en el “realismo sucio” de Pablo Giordano.

En el primer registro, podemos ubicar las “autobiografías” o “construcciones del yo” de los dos “ivanés” (Wiellikosielek y Ferreyra). Los dos tienen un empleo que reconocen como “un tanto absurdo” y a una edad madura no han “sentado cabeza” ni pretenden hacerlo; no son padres de familia ni cumplen el rol de proveedores más que para su mera subsistencia. El primero es periodista, por lo menos hasta que queda cesanteado, y el segundo tiene una labor administrativa en el club Talleres de Córdoba. Los dos son escritores por vocación que no pudieron hacer de esta actividad un ingreso estable y son absorbidos por otras tareas dentro del sistema, siempre en la esfera terciaria que, ya de por sí, genera una cuota extra de alienación a la del obrero, pues se mueven entre pilas de papeles, alejados de la materia.

El “deambular ocioso” por las calles de Córdoba los convierte en singulares *flaneurs* de la modernidad. Para Benjamin, el *flaneur* representaba al espectador urbano, un detective aficionado e investigador de la ciudad, producto de la alienación propia de la ciudad y del capitalismo, pero en su concepción inicial estaba más cercano al *dandy* o al *snob* que a estos escritores “humillados”. Sin embargo, creemos que este “arreglo” del hombre moderno hacia las calles a raíz del tedio y de la incompreensión de su entorno los incluye en la categoría de los “*flaneurs* pobres”, como lo fuera Baudelaire –también analizado por Benjamin–. Recordemos que para Benjamin, “la masa era el asilo del asocial” (Jové, 1998: 109), por lo tanto podía servir de refugio tanto para el hampa como para el escritor incomprendido. Lejos de los lujos, este “vagabundeo” significó para estos escritores lo que para el poeta francés: la manera de encontrar el material para describir el dolor de su vida y de su entorno.

De la infancia en pueblos del interior –Ballesteros el primero, Canals el segundo–, Willikosielek y Ferreyra llegan a la urbe desplazados del lugar de origen. Sin embargo, no existe el mito de la juventud perdida ni el plano de lo campesino vinculado a lo idílico. Wiellikosielek se aleja de una madre depresiva y de un padre violento que de por sí ha estado bastante ausente en su vida. En las calles céntricas y suburbanas de Córdoba se encuentran con la visibilización externa de su mundo interior desgarrado: una ciudad pútrida, mugrienta, hedionda. Este paisaje suburbano les devuelve la proyección exacta de su sentimiento predominante: la angustia. Para Freud, citado por Hall: “La angustia es una experiencia emocional penosa producida por excitaciones de los órganos internos del cuerpo. Estas excitaciones son provocadas por estímulos internos o externos y están gobernadas por el sistema nervioso autónomo” (Hall, 1996: 70).

La angustia difiere de otros estados penosos, tales como la tensión y el dolor, por alguna cualidad específica de conciencia. No se sabe con precisión qué determina esa cualidad. Freud pensó que podía ser algún rasgo característico de las excitaciones viscerales mismas. “Angustia” es sinónimo de miedo, Freud reconoció que cabe tener miedo a

peligros tanto internos como externos. Distinguió tres tipos de angustia: angustia real u objetiva, angustia neurótica y angustia moral. En el primer caso el miedo se origina en el mundo externo; en el segundo caso la amenaza consiste en una elección objetual instintiva del ello: una persona tiene miedo de ser dominada por un impulso incontrolable de cometer un acto o de tener un pensamiento que le serán perjudiciales; en la angustia moral la fuente de la amenaza es la conciencia del sistema superyoico que se teme transgredir por un acto o el mero pensamiento.

En la obra de ambos autores, la angustia parece tener un origen neurótico, el temor a los propios impulsos o, en otros términos, a lo que se desea.

Impulsos destructivos que devienen en autodestructivos, en auto humillaciones. Las múltiples experiencias sexuales de los escritores con amantes ocasionales están atravesadas por pulsiones de vida y de muerte. Las pulsiones de vida están localizadas en el Eros, en el instinto sexual y no sólo en el acto, son las manos “antisépticas” (término frecuentemente utilizado por Ferreyra) de las mujeres que lo rescatan de su conciencia de putrefacción y muerte y de la pasividad y la inercia en el caso de Wiellikosielek. Sin embargo el sexo también está movido por una pulsión de muerte ya que tiende a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo a un estado casi inorgánico (por su pasividad) después del orgasmo.

Los autores depositan sus impulsos destructivos en el afuera, en la ciudad apestosa, en las noticias aberrantes de los informativos y, en el caso de Ferreyra, en el desenlace trágico de la vida de “El Polo”, su personaje literario (narración en abismo), que mata su única esperanza en el porvenir, aniquilando su posibilidad de paternidad.

En los fragmentos cotidianos que Wiellikosielek escoge para narrar su vida, la pobreza suburbana es la contratara del mundo aséptico de los hombres devorados por la mercancía y el consumo en el escenario de la modernidad. Los pobres son el “excedente” residual para una ciudad mayormente indiferente que los arrastra a las “alcantarillas” del suburbio, en los territorios oscuros del centro donde conviven pobres: honestos, hampones, explotadores y mujeres de la “mala vida” entre niños hambrientos “como perros abandonados”. Es el *Desarmadero de hombres* (título de su primera novela) que se devora las personas así como lo autos desmantelados: lo que no sirve se arroja.

Pero este suburbio no es sólo el espacio del “hedor” para el burgués, también es un sitio a donde buscar compañía. El mismo espacio del placer que exhibe sus productos más selectos en los escaparates, los letreros, las vidrieras, territorio hecho para el “goce y el disfrute” de los sentidos a través del consumo se transforma de noche en el reverso que condena al lugar del crimen –la “zona roja”– hipócritamente aquello que promulga: la compra de lo deseable.

Para Wiellikosielek, la ciudad marginada es el lugar donde aflora la hipocresía del burgués, quien reprime diariamente sus instintos sexuales con eyaculaciones secretas a espaldas de sus mujeres y luego sale a satisfacer sus deseos con las “trabajadoras de la calle” de la gran ciudad. La prostituta, por la fuerza de su sexo, conoce el secreto de sus clientes: “yo también soy mierda” a la manera de una confesión, como explica De Certeau: “La voz sólo puede ser del otro, el enemigo. Ella debe ser a la vez escuchada y reprimida: escuchada porque dice la podredumbre del sujeto [...], pero en secreto, para no comprometer la imagen de la cual la institución obtiene su poder” (De Certeau, 2007:

132). La prostituta es apta para esta confesión porque viene de afuera y el testimonio descubierto por ella puede ser exorcizado, amordazado bajo el signo del dinero que rescribe en la legalidad del mecanismo capitalista el hecho ilegal.

Las de ambos son narraciones escatológicas. Al hablar de escatología podemos referirnos tanto a aquello que está más allá de la muerte, como a los excrementos y desechos. En la primera acepción el término proviene del griego *ésjatos* (último) y “alude al conjunto de creencias y doctrinas concernientes a la vida de ultratumba” (Bourke, 2005: 5). Revolver entre los desechos de la propia vida y de la ciudad mediante el acto de la narración es una manera de superar el temor a la muerte y la fascinación por ella (curiosa paradoja), el miedo hacia lo perecedero, lo fugaz de la existencia.

El impulso de muerte que se deposita en el origen de una angustia neurótica en ambos es arrojado sobre el mundo exterior que les devuelve, en sus paseos melancólicos, la conciencia degradada de sí (a la manera de espejo) en una ciudad infectada por la mugre y la desidia. Para Wiellikoseliek, los escenarios por los que se mueven estos hombres despojados se parecen demasiado entre sí: “Calles estrechas bajo pálidas luces, casas pobres sin revocar, pedazos suburbanos de viviendas pobres y ese decorado de hombres sin presente que van y vienen como sombras en la tarde” (Wiellikosielek, 2006: 106).

La “otredad” no sólo recae sobre los personajes discriminados de la sociedad sino también sobre ellos mismos, los narradores-vagabundos. El “otro” entonces es también el autor que se siente apartado de la sociedad y por eso experimenta extrañamiento de sí mismo, temor de sí mismo, angustia de sí mismo y al encontrarse con ese “otro” que subsiste en el paisaje de la pobreza suburbana descubre su propia soledad y marginación, la misma de estos “nadies” que resisten día a día del hambre y del olvido.

En el caso de Ramiro Pros, su concepción estética “absurda” de la vida cotidiana repercute en su construcción de la figura del “ciruja” como un digno observador y representante de la poesía.

La basura, para él, es un compendio de desechos que no posee el poeta-mendigo quien le canta, y por eso piensa desaprenderse de su “talonario” (el nombre de su libro) para integrarse a ella.

Para el yo lírico, el escritor debe hacerse carne con esa mugre, que es desperdicio de las vidas que van dejando los demás, para captar allí el fuego interno de las palabras que serán “indigestas o no serán nada, cruel mamarracho”. Y de allí emergerán “los niños que verán miel en ella y los titanes que serán de la basura” (Pros, 2009: 19).

Sólo los niños, por su simpleza y los titanes, por su grandeza, saben reconocer el valor de la basura, que se alimenta como la poesía de lo que otros consideran tan banal o fútil que arrojan después de sacarle un provecho “útil” para su vida burguesa. Desconocen que la basura tiene, sin embargo, el poder de resumirnos pues sólo seremos desechos algún día: “Cómo nos reciclarán / los cirujas del mañana / traigan pronto a una escribana / que quiero ser reducido / a lo que pude haber sido / un carozo de banana” (Pros, 2009: 21).

“Pobreza” y “Poesía” son tópicos que ya han sido relacionados por otros autores.

Pensando en esto es que Bretón dejó dicho en el *Primer manifiesto del surrealismo*: “La literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes” (Bretón, 2010: s/d). Esta dimensión de pobreza de la poesía —o de miseria, como la vio Bretón— tiene que ver

con una fisura o, quizá, con una verdadera fractura entre el mundo de todos los días, “real”, y el mundo de la poesía, y del arte en general, fatalmente escindido de la vida cotidiana del hombre común y corriente *por* una sociedad, y *en* una sociedad, que tiene puestos sus ojos en los objetos de consumo y sus promesas de satisfacción inmediata mucho más que en las sutilezas de la palabra al servicio del espíritu, y que, en consecuencia, ha decidido enfocar sus “más altas” aspiraciones en “otra cosa”, idea que Pros resume en su poema “desde lejos la basura, / se parece a la cultura” (Pros, 2009: 21).

Pero también al revés, la cultura se parece a la basura y el poeta al mendigo que escarba en ella para sacarle utilidad y no cualquier utilidad sino su máximo provecho, para alimentarse a través de ella: “Quisiera arrancar poesía / tus ojos desorbitados / tu cuerno desenfrenado / tu lengua gira que gira / tu piel y armar una pira / que sirva para el asado” (Pros, 2009: 20).

Recordemos que para Barthes esta asociación entre el lenguaje y la inmundicia es fundamental para la poesía. Para Laporte:

Es bien sabido, desde Barthes, que la mierda escrita “no huele”. Es necesario además para no recibir ningún reflujo de esta mierda con que el narrador inunda a sus compañeros, que la lengua misma se haya formado clásicamente por la eliminación de una cierta carga de inmundicia. Es cierto que el lenguaje hermoso tiene relación con la lengua, que el estilo mismo se hace más precioso a medida que lo va motivando exquisitamente una parte del desperdicio. La prueba la tenemos, en última instancia, en la pedantería evidente de los millares de poemas anónimos que pueden leerse, aún hoy, en las letrinas o también en la abundancia de perífrasis y en esa especie de obsceno retorcimiento de la sintaxis que ofrece una literatura marginal pero abundante, sobre lo excrementicio considerado como una de las bellas artes. (Laporte, 1999: 17)

Lo bajo y lo alto se resumen en el arte, para Pros, hecho que puede ser graficado por su poesía “Lazos de semen” donde lo escatológico está en el origen del arte, como esfera que reúne ambos costados de la vida, lo más terrenal y humano (el semen) con lo más “elevado” y espiritual (el arte): “Hay que sacar la basura / hay que saber que en la cultura la cosa funciona / como en cualquier parte y no se salva el arte / funca por lazos de semen / espeso y chorreando detrás del telón” (Pros, 2009: 54). Pros degrada a la cultura, pero con un valor positivo y revitalizador, tal como lo ve Bajtin:

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación entendida como vulgarización de lo sublime, como transferencia al plano corporal de lo espiritual. En su faz corporal, lo ideal está representado por las partes altas –como la cabeza–, mientras que lo terrenal está representado por las partes bajas –los genitales, el vientre, el ano. Degradar consiste en aproximar a la tierra, se amortaja y a la vez se da luz a algo superior. De allí que la degradación no tenga un valor negativo, sino ambivalente: es también afirmativo y regenerador. (Bajtin, 2003: s/d)

Pero volvamos ahora a su construcción del poeta-mendigo y veamos qué ocurre con su imaginario de la subalternidad en torno a esta figura. El poeta-mendigo tiene la capacidad de ser como los niños y los titanes y descubrir la esencia de cada desecho que se acumula en cada esquina como un testigo de la fugacidad de la vida que finalmente se renueva hasta convertirse en un despojo de lo que alguna vez fue. Por eso la verdad de la vida está en el seno de la basura y hay que “cirujear” para encontrarla: “A ver basura que quiero respuestas / clavadas al alma por tus ballestas. / A ver poeta, tirate en el tacho” (Pros, 2009: 18).

Para Pros, la poesía es un dios hambriento (como un ciruja) que se devora todo por las calles. Para Vega, la “contemplación” inevitable de los demás se convierte para el indigente, o para cualquier individuo marginal, pero en el fondo más social que cualquier otro, en motivo para construir (o escribir) la historia de todos los días. De acuerdo con lo señalado, un indigente o cualquier otro sujeto de estos que resultan en gran medida “otros” desde su propia sociedad, vienen a ser los grandes lectores de ese entorno en el cual se hacen y deshacen cada día. Ser *flaneur*, ser espectador de lo cotidiano, es converger en conocedores “gráficos” del desarrollo social: “Moverse por carreteras y por esquinas, como los lugares más frecuentes de su desplazamiento, los hace mirar, ver, observar, contemplar y fisgar lo que otros no ven” (Vega, 2007: 13).

Por eso su construcción de “poeta-mendigo” tiene la capacidad de captar lo que otros no, de manera que el imaginario de la pobreza es un atributo de la poesía: “Licencia de mala leche / contra todo en este mundo / no sólo soy vagabundo / soy doctor honoris causa / en ponerle al día pausa / para tildarlo de inmundo” (Pros, 2009: 20).

En el caso de Pablo Giordano, el imaginario de la subalternidad de su novela *Chozas*, se cimienta en torno a la búsqueda de su lugar como escritor. Este relato de iniciación autobiográfico narra las vicisitudes de un adolescente y sus pares en su camino hacia la madurez. La pobreza circundante se plasma en la geografía humilde de un barrio cordobés –2 de abril– de tapiales de chapa donde el narrador y sus amigos están, por esa razón, más próximos a la violencia, a las drogas y a la sexualidad precoz que otros jóvenes de su edad.

La novela sigue la línea del “realismo sucio” caracterizado por la descripción de la clase baja, a través de un lenguaje crudo –incluso vulgar y soez– sin ningún tipo de adorno retórico y en un estilo minimalista que aumenta la velocidad narrativa y donde no existen “buenos y malos” ni héroes sino personajes comunes enfrentados a situaciones comunes y hasta incluso banales.

La novela está articulada en torno a la –casi obsesiva– búsqueda de un relato, de un material “digno de ser contado”. Entre estupefacientes y una angustia progresiva sellada no sólo por la carencia material sino también por el sentimiento de soledad de su generación –marcada por las lecturas de Pessoa–, el protagonista pronto descubre que su musa no es otra que su entorno, sin idealizar.

“No quiero exagerar ni mistificar algo que más bien tiene que ver con la carne. La vida es ese olor. La vida hecha de sacos repletos de sueros, flujos, sustancias de la madre Dios inalcanzable resolución de la infancia, es eso y no otra cosa.” (Giordano, 2011: 183)

El realismo sucio latinoamericano, sucesor del *dirty realism* estadounidense, expresa las consecuencias del proceso de adopción del capitalismo en los países latinos y, sobre todo, el problema más grande que dicho proceso ha producido: la pobreza y la miseria humana. En particular esta novela se centra en la década de los 90, el período “menemista” donde el esquema neoliberal del gobierno provocó un vaciamiento sistemático de los fondos públicos: la privatización de las empresas y el aumento de la deuda externa aumentaron vertiginosamente los niveles de pobreza en el país. El desencanto de los jóvenes con la política fue una de las consecuencias de este modelo económico, entonces (refiere Giordano): “No cazábamos ni una. Ni del país, ni de Rimbaud, ni de Vinicius, ni de Fogwill. La única revolución a la que aspirar: el rincón de la pieza donde resplandecía la biblioteca” (2011: 211).

Los escritores que siguen este movimiento descubren que “lo bello no es sinónimo de lo hermoso, sino de aquello que permite vivir” (Del Carmen, 2012, s/d). El *cross a la mandíbula* arltiano es una buena metáfora del estilo que se busca, lo que Giordano llama “la máquina sangrante”. Si Bukowski escribió en los márgenes de los diarios cuando vivió en un contenedor de basura (refiere la novela), también podía él hacerlo en esas condiciones.

La decadencia del narrador y sus amigos los llevó a leer a Mallarmé, a los surrealistas, a soñar con el encuentro de la palabra escrita como, tal vez, su única salvación. Escribir, para él es “no saber vivir, masticar la vida como un perro a un trapo, hacernos un agujero para olerlos por dentro, despanzurrarnos, sin querer, a lo tonto, como una niña desesperada en un laberinto de espejos rotos” (Giordano, 2011: 218). Este “olerse por dentro” es narrarse a sí mismo, la concreción del encuentro con el relato que Giordano logra al final de su novela: “Tengo que contar bien lo de las chozas y dejar de escribir boludeces. Si quiero ser escritor más vale dejar el alma y el cuerpo en esto, contar todo, que se vaya todo a la mierda” (Giordano, 2011: 236).

Lo que descubre el escritor latinoamericano en el “realismo sucio” es que es posible darle entidad a la miseria de su entorno, abordarla directamente sin escaparates, darle voz a los sin voz.

La representación de la marginalidad en el corpus seleccionado se hace en consecuencia, entonces, con los diversos “imaginarios” dentro de los cuales cada autor ubica su percepción de la problemática tratada de modo que la pobreza no es sólo un tópico sino que constituye un componente central de su poética.

Bibliografía

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria. “¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder”, en Rodríguez, Pablo y G. María (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 2003. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/17168221/Bajtín-Mijaíl-La-cultura-popular-en-la-Edad-Media-y-el-Renacimiento-1941>

Bourke, John Gregory. *Escatología y civilización*. Circulo Latino. Barcelona: Editorial SL, 2005.

Bretón, André. *Manifiesto surrealista*. Colombia: Bubok, 2010. Disponible en: <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>.

Del Carmen Gutiérrez, Martina. “Realismo sucio: belleza, basura y desmoralización”, 2012. Disponible en: <http://www.slideshare.net/AnaMartinez14/realismo-sucio-belleza-basura-y-desmoralizacin>

De Certeau, Michael. *La invención de lo cotidiano, tomo I*. Barcelona: Paidós, 2007.

Ferreya, Iván. *El resentimiento*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2005.

Giordano, Pablo. *Chozas*. Córdoba: Ediciones Ciprés, 2011.

Hall, Calvin S. *Compendio de psicología freudiana*. Barcelona: Paidós, 1996.

Hiernaux, Daniel. “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios”, en *Revista Eure*, XXXIII, 1996, pp. 17-30.

Jové, Jordi Lamenca. “Notas de lectura sobre Walter Benjamin”, en *Scriptura*, N° 14, Universidad de Lleida, 1998, pp. 103-114.

Laporte, D. *Historia de la mierda*. Barcelona: Pre-textos, 1999.

Pros, Ramiro. *El Talonario*. Córdoba: Editorial Don Pezuña, 2009.

Vega, Oscardo y Gerardo Alvarado. “El *flaneur*: una mirada desde los peor”, en *Revista de Filología y Lingüística*, N° XXXIII, Costa Rica, 2007, pp. 10-19.

Wiellikoseliek, Iván. *Los ojos de Sharon Tate*. Córdoba: Editorial Llanto de Mudo, 2006.

_____. *Desarmadero de hombres*. Córdoba: Ediciones Alfa, 1997.