

Saquear la experiencia: memoria e identidades amenazadas

Isabel Quintana *

RESUMO

En este trabajo analizo los relatos de sujetos marginales que viven en la ciudad contemporánea o habitan en zonas periélicas. Por un lado, me refiero a un determinado tipo de producción televisiva realista-testimonial que ha proliferado en los últimos tiempos. Por el otro, estudio las poéticas complejas de cierta literatura que narra un fenómeno social percibido como un quiebre en la continuidad histórica.

Palabras-llave: Ciudad; Memoria; Identidad; Experiencia.

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver. César Aira (La villa)

En la historia argentina de los últimos cincuenta años hay dos momentos de quiebre en el devenir histórico-social: uno es el periodo de la dictadura militar (1976-1983) y el otro el de la crisis política-económica-social que desemboca en la caída del gobierno de Fernando de la Rúa (noviembre de 2001). El primero produce un genocidio todavía hoy inasimilable, el segundo la expulsión de un sector extendido socialmente a una marginalidad extrema. Estos dos momentos suponen una suerte de suspensión, de parálisis en el acontecer histórico y conducen a una reflexión desde el ámbito de la cultura. En algunos casos, se piensa o escribe casi desde la inmediatez o contemporaneidad de lo acontecido, en otros se necesita cierta distancia entre el pasado y el presente de la reflexión. Desde este punto de vista distanciado, muchos son los textos y géneros que trabajaron el tema de la dictadura dando origen a un debate sobre la recuperación de la memoria y el surgimiento de una pos-memoria. Me refiero, en especial, a la literatura testimonial y al libro sobre dicho tema, *Tiempo pasado* (2005) de Beatriz SARLO. Aunque en esta exposición me referiré al segundo momento (el de la crisis de 2001) ciertos rasgos de las producciones culturales que dan cuenta de este fenómeno se inscriben en la esfera más general de lo que se dio en llamar el giro subjetivo; es decir, la aparición en primer escena de ciertos actores sociales que no eran visibles públicamente.

En este trabajo me aproximaré a dos acontecimientos culturales bien diferenciados: los programas televisivos testimoniales —a los que inscribo dentro del llamado “giro subjetivo”— y la producción literaria de Sergio Chejfec y César Aira. En ambos casos las historias que se narran están pobladas por sujetos marginales o al borde de la marginalidad y la escenografía en la que transcurren dichas historias es la de las ruinas físicas y sociales de la ciudad contemporánea y sus bordes.

* Profesora da Universidade de Buenos Aires.

Así, mientras cierta literatura busca modos de expresión para un fenómeno social que ha producido un quiebre en la continuidad histórica, explorando poéticas complejas en las que el referente se presenta como un nudo problemático para la representación (Chejfec y Aira), desde los medios de comunicación (nos referimos especialmente a los programas de televisión) se ha desarrollado en los últimos años una fascinación por la representación de la otredad que busca obstinadamente plasmar su realidad; es decir, ser fiel a lo que se muestra o cuenta. En este sentido, los periodistas ensayan continuamente movimientos de aproximación para entender la experiencia ajena. En ocasiones, un acercamiento máximo los lleva a poner su propio cuerpo en el lugar del otro (vivir como el otro compartiendo sus prácticas cotidianas) y aquí es la propia subjetividad del profesional la que se ve trastocada mientras los entrevistados lo observan de manera simpática y, a la vez, distante. En otros casos, la cámara se acerca a las zonas marginales sin la aparición directa del periodista, filmando para *documentar* lo que se observa. También aquí se juega una idea muy ingenua del realismo que se basa en la exhibición del material en bruto, sin ninguna mediación narrativa que ponga en contexto la imágenes que se muestran.

En todos estos ejemplos, se produce un proceso de *singularización* ya que al enfocarse en casos individuales se pierde la dimensión colectiva de las historias. Pero lo interesante aquí, a diferencia de lo que ocurre con la literatura, es que lo que cotidianamente se ha naturalizado (la presencia, por ejemplo, de los cartoneros), esta suerte de invisibilidad que padecen quienes viven o trabajan en las calles se muestra a un espectador que probablemente no los ve o se niega a verlos. Mientras la literatura plantea cierta dificultad en la lectura —acercarse a los textos de Aira y Chejfec supone un esfuerzo y un desafío—, la televisión, por el contrario, permite ingresar a la vida del otro de manera sencilla desde el recinto seguro de lo privado.

1. Vivir la experiencia del otro

En *La liga*, programa televisivo que se transmite por canal de aire en horario nocturno, se busca, entre otras cosas, acercarse a la vida de quienes generalmente no tienen posibilidad de representarse ellos mismos como propios sujetos de sus historias. Para ello, los periodistas viajan al lugar donde transcurren la vida de los otros. En uno de estos programas se narran tres historias: la de una familia, la de un grupo de chicos y la de distintas personas, todos viviendo en la calle. La primera de ellas, protagonizada por una madre, su hija y el novio de ésta, recibe especial atención. Los otros relatos aparecen en distintos momentos interrumpiendo la narración principal (se podría decir que el relato es el mismo: gente viviendo en la calle, muchos de los cuales se han quedado sin sus casas o abandonado su hogar, otros, simplemente, parecen haber vivido así toda su vida). Para narrar la historia de esta familia —siempre se escucha una voz en *off* que actúa al modo de una suerte de narrador omnisciente pero que luego cede y se mezcla con la voz de la periodista que está llevando adelante la nota— la estrategia elegida es la de compartir por unas horas la vida de estas personas. Es decir, se busca poner el cuerpo al servicio de la narración intentando borrar la distancia que separa al profesional de la familia. Mientras tanto, en los otros casos, aunque se desarrolla un movimiento de aproximación especialmente en torno a la escena de la comida (en un caso el periodista invita a los chicos a un restaurante y en otro comparte la comida de los sin techo) se mantiene cierta distancia entre ellos. Los chistes o gestos de confianza (las buenas intenciones) que los periodistas practican no dejan de ser sencillamente actuaciones que los otros reciben con una simpatía discreta o directamente rechazan. Pero mientras se va produciendo esta acumulación de imágenes a partir de la superposición de las tres historias, la voz cantante la lleva el relato de la familia. En él la periodista ha hecho la mayor de las jugadas de acercamiento que el género

informe- testimonio permite (y aquí cabría discutir en torno a la ambigüedad del género): no sólo camina y comparte la escasa comida (además de hacer preguntas que constantemente subrayan su no pertenencia a ese substrato social), sino que sigue el itinerario de los protagonistas en su búsqueda de un baño (intentan en distintos comercios que les permitan hacer uso de los sanitarios) y a la noche comparte su cama improvisada con diarios y trapos. La distancia parece acortarse a partir de la suspensión de la experiencia privada de la subjetividad burguesa de la periodista: hacerse de un baño y una cama es parte de la travesía nómada de los sin techo. Sin embargo, mientras estos últimos parecen dormir, la cámara enfoca a la periodista quien no puede dejar de expresar su extrema incomodidad y la imposibilidad absoluta de dormir en esas condiciones. Esa molestia queda latente hasta la próxima toma de la cámara en la que habiendo ya amanecido confiesa que no ha podido dormir. Al mismo tiempo, la madre siente su cuerpo entumecido y declara: “ya no puedo más, no veo la hora de que esto termine”. El final del informe es el momento de la despedida en donde vuelve a emerger la desubicación de la periodista (la huida), ante la mirada de los otros que ingenuamente, tal vez, han soñado la inminencia de un cambio. En las reglas de este género televisivo, a medio camino entre el testimonio y el informe periodístico, se niega todo tipo de asistencialismo. Rige un falso objetivismo mostrar la vida de los otros tal cual son— que al mismo tiempo supone un cierto compromiso con la vida de los otros. Para ello, se dirigen constantemente a través de preguntas que el otro a veces contesta a medias o no contesta (o debe incluso mentir). Una suerte de travesía etnológica envuelve la lógica de este programa en la que aflora la pasión morbosa por conocer la vida de los otros. Del lado del espectador, a su vez, media la pantalla que sirve de marco para procesar los datos que vienen del mundo real. Si la invisibilidad, como decíamos al comienzo, impera como lógica de la mirada en el mundo exterior (negarse a ver), la televisión pone en primer lugar aquello que se oculta, pero en esa mostración se produce un movimiento contradictorio: por un lado se acerca, se muestra, obliga a ver (y en realidad se inscribe en ese *voyeurismo* tan propio de los *reality show*); por el otro, acentúa la distancia, coloca figuras que parecen lejanas y en las que el espectador no podría reconocerse sino tan sólo conmovirse.

2. Dos modelos de aproximación a lo real

Distintas obras literarias de los últimos años han escenificado la crisis de la sociedad contemporánea. Los lugares en los que transcurren las vidas de los personajes, marginales o al borde de la marginalidad se presentan como espacios pos-urbanos, envueltos paradójicamente de cierto substrato arcaico o premoderno que desatan y profundizan dicha turbación. La ciudad propiamente dicha se yergue de manera fantasmal, proliferando en sus zonas residuales o en los antiguos cordones industriales. Se podría decir que, en los relatos que analizaremos a continuación, se parte de esta escenografía y personajes para configurar tres distintos modelos o modos de aproximación a lo real. Llamaremos al primero: la pulsión vampira, procedimiento que en el caso de Chejfec, pensamos aquí en especial en *Boca de Lobo* (2000) y *El llamado de la especie* (1997), se configura a partir de una voz narrativa que, en primer lugar, es extraña a la comunidad a la que se refiere. Una suerte de forastero eterno, huérfano de hogar y de una clase social o comunidad en la que reconocerse, está al acecho de la vida y la memoria ajena (en este sentido podemos pensar que esa fascinación etnológica que aparecía en *La liga* y que llevaba a la periodista a poner el cuerpo en el lugar en el que viven los cirujas —que no es lo mismo que poner el cuerpo en el lugar del otro, como si fuera posible vivir la experiencia ajena— se traslada aquí pero de manera exasperada, aquí la propia vida, que ya carece de toda identidad y experiencia, se alimentaría literalmente del otro). Al constituir él mismo un excedente social, se apropia de

manera brutal de la vida de los trabajadores o pobres de la ciudad (siendo el vampiro una figura marginal, se alimenta, en este caso y paradójicamente, de los marginados social y económicamente).¹ En *Boca de Lobo* y en *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec pero también en cierta forma en *La villa* de César Aira (2001), distintos agentes acechan como vampiros esos cuerpos que viven, a su vez, del los restos que les arroja la ciudad y que los lleva a ofrecerse como mercancía.²

En *BdL* no hay referencias al pasado del forastero. La nostalgia, si la hay, está constituida por el recuerdo de un pasado inmediato: la relación íntima que el extranjero desarrolla con su víctima y con el lugar en el que ella habita. El narrador cuenta cómo conoce a una joven, Delia, cuyo dato más relevante y constitutivo de su identidad, según él, es el de ser obrera. Es justamente ese mundo del trabajo el que, de acuerdo a la mirada del narrador, otorga cierta consistencia a la muchacha y a sus compañeros. Estos personajes, que se encuentran inmersos en la repetición de una ritualidad de gestos y prácticas laborales, desarrollan una relación con su entorno que van conformando un mundo *real* del que se siente apartado y, al mismo tiempo, atraído. El mundo de la fábrica, escenificado en su automatismo descarnado —tópico de la literatura sobre las ciudades y del expresionismo cinematográfico de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1926)— se constituye, sin embargo, de una densidad compleja que busca desentrañar al narrador.³ Al carecer éste de una identidad clara explora en la vida de los otros el sentido que parece sostenerlos como grupo. Una de las características fundamentales de este personaje-narrador es la de no desarrollar ninguna actividad productiva, rasgo que, definitivamente, lo aparta de los demás. Así, vive en un ocio permanente del que no están ausentes las lecturas como pasatiempo. Es sintomático que en el transcurso de la novela la literatura se convierte en una actividad profundamente ineficaz y antiproduktiva como la vida misma del narrador. Como él, también parece gozar de un impedimento primordial: su incapacidad para transmitir la experiencia. Constantemente el narrador se refiere a lo que ha leído criticando la distancia o equivocación que las letras guardan con relación a la realidad.

En contraposición a las letras se desarrollan las vidas de los trabajadores cuyos cuerpos constantemente producen un excedente capitalizable (una ganancia *real*). Sin embargo, esa misma plusvalía que le es extraída a los cuerpos de los trabajadores produce un déficit en la economía de sus empobrecidas vidas que los obliga a crear otras formas de supervivencia. Y aquí, otra vez, se produce un nueva perplejidad por parte del narrador ante un universo de relaciones desconocidas e incomprensibles para él: el mundo del préstamo de objetos de uso cotidiano (su novia la pide prestada una pollera a una amiga y luego se la devuelve conforme se lo ha prometido). Observa una circulación diferente de bienes (donde la propiedad es en cierta forma “compartida”), cuyo régimen de acuerdos, pactos y promesas le resulta completamente intolerante (no entiende cómo su novia puede usar ropa de otra persona o cómo esa pollera prestada puede calzarse tan bien al punto del engaño: hacerle creer a él, sin ella saberlo, que era suya). Estos cuerpos son los que producen, a la vez, ganancias para otros en la fábrica y, al mismo tiempo, una acumulación de deudas que los lleva a desarrollar una red de solidaridades alternativas. Esta forma de una economía residual —que nos remite a un universo posfabril que, paradójicamente, lleva a relaciones de intercambio premodernas— hace proliferar bienes a partir de la carencia de dinero agregando un nuevo *plus* de sentido en la configuración de esa comunidad. De esta forma, el objetivo del protagonista: hacerse de una memoria y de una vida a partir de la de su novia y la de su comunidad, se torna más profundamente siniestro. Este nuevo vampiro-lobo de fin de siglo se apropia de la vida de un muchacha pobre para dotarse de una suerte de nueva *ciudadanía*. Pero, cuando Delia queda embarazada y decide tener su hijo, el narrador huye y la abandona, preservando, sin embargo, su práctica de *voyeur*. En el mundo de la muchacha, dicho abandono no produce a nivel de la

superficie ninguna fisura o desestabilización del entramado social. No obstante, Delia ha sido sometida a una explotación mucha más brutal: el narrador se ha nutrido de su vida (su cuerpo y memoria) para escribir su propia biografía; es decir, el relato de esta novela, *Boca de lobo*.

El segundo procedimiento, es el del viaje etnográfico. Nos referimos aquí a *La villa* (2001) de Aira.⁴ En este caso, el viaje consiste en el que diariamente realiza Maxi, protagonista de la novela, a la villa del Bajo Flores. Él se convierte de manera azarosa en ayudante de los cartoneros al llevar sus carros hasta la entrada de la villa. A partir de esta trama inicial, y como ya es costumbre en Aira, la historia prolifera en sus enredos, desdoblamientos y complicaciones. Maxi se convierte en una suerte de hilo de Ariadna: mientras él permanece sumido en una profunda ignorancia con relación a lo que acontece a su alrededor, todos van tras él (intentan descifrar el enigma que constituye su actividad como acompañante de los cartoneros) en búsqueda de un sentido que a cada instante de la novela se presenta no sólo como inexplicable sino inexistente. También Maxi, pero en otro nivel, siente una suerte de curiosidad por las vidas de los cirujas (una curiosidad que en realidad tiene que ver más con un pasatiempo ya que Maxi, hijo de un comerciante acomodado, tiene como única actividad en su vida ir al gimnasio), pero esa atracción va acompañada siempre por acciones de solidaridad. Mientras tanto, para el resto de los personajes (policías, jueces, pastores, traficantes, los medios televisivos, etc.) la villa es el escenario o dispositivo de sus propias alucinaciones o visiones paranoicas. En este sentido, Aira retoma un procedimiento ya utilizado en otras novelas, la puesta en escena de estereotipos sociales fijos, los villeros (gente que habita en los barrios pobres llamados villas miserias, cuya forma de hablar y rasgos físicos confirman el imaginario social con relación a estas figuras: dice que son morochos, pequeños, de origen boliviano y peruano, etc.) para producir su propio relato. Es decir, el estereotipo sirve como modo de narrar, al llevarlo al extremo lo despoja de su propio carácter y lo deja ver como lo que es, una forma de aproximación a lo real en el que los malos entendidos abundan (las sospechas y especulaciones sobre los otros se aglomeran) pero que es lo que precisamente produce el efecto de realidad.

La excursión etnográfica (el acercamiento a la villa) se desarrolla a partir de los *a priori* bien definidos sobre los villeros: sus rasgos físicos, su economía lingüística —hablan poco—, la sumisión a las jerarquías de clase —fenómeno que también se expresa a nivel de la lengua: el “Si, señor” es la frase con la que comienzan sus expresiones—. Al mismo tiempo, y como parte de esa configuración imaginaria de la sociedad, esa suerte de hermetismo que los envuelve es lo que da a lugar a una voracidad especulativa por parte de los otros personajes (algo esconden) y que se condensa en el centro imaginario de la villa (al que nadie sabe cómo acceder, ninguna calle parece conducir a ese lugar). También Maxi, quien, a partir de la confianza que lentamente la gente va depositando en él, va acercándose cada vez más, primero a los bordes y luego a los pasillos, se siente profundamente intrigado por saber qué es lo hay en el medio de ese territorio. En definitiva, acceder a ese secreto sería para Maxi alcanzar un mejor entendimiento sobre los modos en que los otros configuran sus vidas; una revelación para alguien quien, sugestivamente, debe constantemente luchar contra su mente en blanco. Como le sucede al protagonista de *BdL* también a él le sorprende ciertas prácticas innecesarias tales como separar de la basura los objetos de acuerdo a su especificidad para luego abandonarlos y aprovechar sólo la comida, o el modo en que configuran la arquitectura de la villa, la disposición caprichosa de las casas y las calles.

Por otro lado, la actividad de los cartoneros (que no es ejercida por todos los habitantes de la villa, algunos viven de sus oficios y otros son delincuentes) es la que es puesta en primer lugar en la novela subrayando dos elementos primordiales: la carencia total de todo bien personal (la nada absoluta) y la suspensión total del dinero. Como en *BdL*, aquí también se inventan otros modos de circulación de objetos y

alimentos que, por otro lado, son a la vez circunstanciales y permanentes (se dice que estas personas se vieron arrojadas al *cirujeo* por motivos económicos pero que si cambiaran las condiciones harían otra actividad, la cuestión es que mientras tanto esas condiciones no llegan nunca). Esta misma característica es lo que los define ya no como un grupo social fijo, sino como una suerte de tribu, nómada y cambiante.⁵

En esta novela, la distancia insuperable entre la experiencia de uno y la ajena que habíamos visto en el análisis de *La liga* y que en *BdL* se resolvía por la vía extrema de lo que denominamos vampirismo (absorber la vida del otro), se juega aquí por medio de la excursión etnográfica. Este acercamiento entre dos esferas de realidades, en principio separadas, llega a su momento de máxima tensión cuando los personajes (el policía, el pastor, la jueza, la hermana de Maxi) están por ingresar a la villa, se produce en el medio de una suerte de explosión de lluvia (los cambios o explosiones climáticas constituyen un procedimiento común en la narrativa de Aira), en el momento en que todos parecen acercarse al centro del enigma que es la villa (y que constituyen, entre otras cosas, el escondite de los narcotraficantes); es decir, cuando los universos se tocan y trastocan (habrá luego una serie de asesinatos). Así, mientras en los textos de Chejfec el contacto con el otro se produce en un universo autocontenido, en donde la pulsión vampiresca es narrada desde una perspectiva distanciada en la larga cadena de una prosa altamente cuidada, en la narrativa de Aira, por el contrario, el estallido, el ruido son los elementos esenciales que posibilitan justamente la continuidad del relato. Mientras tanto, cuando la novela está concluyendo en medio de los enfrentamientos testimoniados, a su vez, por la televisión, Maxi (ignorando que es el móvil equivocado de la persecución policial) quien padece de una suerte de ceguera nocturna (la noche es el momento en que acompaña a los cartoneros), cuando ha conseguido por fin ingresar a la villa se queda dormido en una casilla. Como si, a pesar de sus buenas intenciones, fuera imposible salir de su ceguera inicial (la ceguera de la clase media).

3. A modo de conclusión: los residuos de una tradición literaria

Hemos explorado hasta aquí diversas maneras de acercarse al otro social. Los textos y programas analizados plantean un trabajo con elementos del presente que nos ha conducido a diferentes preguntas: cómo se procesan esos materiales, cómo se pueden leer, cuál es el vínculo que establecen con la realidad, qué efectos de lectura producen. Mientras el eje del análisis en torno al programa *La liga* se desplegó con relación a los procedimientos de acercamiento al otro, lo cual llevaba a la fantasía periodística de querer vivir la experiencia del otro, en los textos literarios analizados lo que nos interesó fue observar los modos en que se piensa la representación de lo real (y en ello obviamente la configuración del otro social). Ahora bien, para el cierre de este trabajo retomaré *Boca de Lobo* y me referiré también a *El llamado de la especie* de Chejfec porque considero que pueden iluminarnos en la lectura ya no sólo del corpus de textos aquí analizados sino de cierta tradición de la cultura y literatura nacional.

De alguna manera, estas novelas nos reconducen a un tópico de la cultura argentina —aunque de manera invertida— imperante en el período de surgimiento del peronismo: la invasión del hogar aristocrático o burgués por parte de los “cabecitas negras”. En este sentido, es paradigmático el relato “Casa tomada” (1951) de Julio Cortázar. Recordemos que en ese relato se pone en escena la irrupción de los nuevos sujetos sociales —los recién llegados a la ciudad— que amenaza la integridad de las familias acomodadas (la casa ha sido invadida pero nunca se visibilizan quienes son los invasores y sus dueños se ven obligados a recluirse de una habitación a otra).⁶ Pero en *BdL* y en *ELLdIE*, cincuenta años después de *Casa tomada*, se opera una notable operación sobre dicho tópico que conduce a un reacomodamiento en la lectura de dicha tradición

de la literatura argentina. La invasión es ahora llevada adelante por quienes —despojados de sus bienes, de su hogar y de su clase— vagan como espectros buscando constituirse una identidad (luego de su expulsión, tras la “casa tomada”). Ahora son ellos los que buscarán poseer el hogar y el cuerpo de los otros, los pobres, sin nunca conseguirlo completamente:⁷ “Yo, que me había acercado con la intención de arrancarle lo necesario para mi consuelo, que no había dudado en humillarla si eso convenía a mi provecho y jamás había dejado de malaconsejarla buscando mi propio interés, ahora me sorprendía atrapada en su tejido invisible, una trama hecha de defecto, infortunio y confusión. /.../ Me había acercado a ella para quitarle todo /.../ (CHEJFEC, 1997, p. 89).

En estos relatos de Chejfec los forasteros son estos personajes que, sin “carta de ciudadanía”, deambulan espectralmente. Extraños con respecto al mundo del que provienen y ajenos a las comunidades que acechan, al no poder interpretar y asumir sus legalidades, el sistema de pactos y acuerdos sobre el que se fundamenta la vida de sus integrantes. La *casa tomada* sigue produciendo, así, su propia proliferación de fantasmas.

ABSTRACT

In this work I analyze the histories of marginal subjects living in contemporary cities or their inhabiting peripheral areas. On the one hand, I refer to a particular kind of television production: the realistic-testimonial, which has bloomed in the last few years. On the other hand, I study the complex poetics of some literature that relates a social phenomenon perceived as a break with the historical continuum.

Keywords: City; Memory; Identity; Experience.

Notas explicativas

¹ El estudio de ELTIT, “La noche boca de lobo”, ha sido fundamental para la elaboración de esta sección del ensayo.

² A continuación utilizaré las abreviaturas BdL y ELLdIE para referirme, respectivamente, a Boco de lobo y El llamado de la especie.

³ También NEGRONI en *Novela negra* relaciona el gótico con la película de Lang en el nuevo contexto del desarrollo industrial y de los recintos urbanos fantasmagóricos (1999, p. 65-72)

⁴ Sigo aquí las ideas de CONTRERAS, 2002, p. 96-100

⁵ Y es precisamente en este punto que CHEJFEC a propósito de la novela de Aira plantea: “/.../ en esto reside su ventaja literaria, ya que si lo fueran (actores sociales) tendrían unas posibilidades de representación de muy limitada eficacia” (2005, p.151).

⁶ Esta ha sido la lectura que predominó sobre el cuento de Cortázar más allá de las propias intenciones del autor. AMÍCOLA ha desarrollado esta idea en *La batalla de los géneros*. Su ensayo plantea, de modo eficaz, cómo el género gótico llega al Río de La Plata en donde sufre interesantes transformaciones y adaptaciones dando lugar al cultivo de lo fantástico (2003, pp. 179-216).

⁷ Los remanentes del género gótico, entonces, llegarían hasta la figura de estos personajes cuya clase ha sido despojada de sus privilegios. En este sentido, NEGRONI plantea cómo el vampiro es un ser anacrónico, un huérfano que, tras abandonar el castillo gótico, viaja a la ciudad donde vaga para atrapar un sentido (1999, p.77-83). Deberá, entonces, apropiarse de los cuerpos jóvenes cuya sangre le prolongue su muerte en vida. Sin embargo, en estas novelas de Chejfec se produce una torsión a nivel de las víctimas ya que aquí no son los cuerpos de la burguesía —la clase que había desplazado a la antigua aristocracia— la que sirve para saciar al vampiro sino, sorprendentemente, los cuerpos de los pobres.

Referências

- AIRA, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- AMÍCOLA, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata. In: *Obra Crítica/ 3*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. p. 77-87.
- _____. (1951) Casa tomada. In: *Bestiario/* Buenos Aires: Sudamericana, 1965. p. 11-19.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- CHEJFEC, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- _____. *El llamado de la especie*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- _____. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- ELTIT, Diamela. La noche boca de lobo, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria, Universidad de Rosario*, n.8, p. 171-174, 2000.
- MARTINI, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- MORAÑA, Mabel, comp. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2002.
- NEGRONI, María. *Museo Negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.
- PILE, Steve. *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*. Londres y Nueva York: Routledge University Press, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.