



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

**Dottorato di ricerca in Studi Americani
Dipartimento di Studi Americani**

XXI CICLO

**LA CITTÀ DA REINVENTARE: BUENOS AIRES NELLA
NARRATIVA DI CÉSAR AIRA E WASHINGTON CUCURTO TRA
CRISI SOCIALE E RICERCA DI UN NUOVO SGUARDO.**

Tutor: Prof. Giovanni G. MARCHETTI

Coordinatore del Dottorato: Prof.ssa Cristina GIORCELLI

Dottoranda: Lucrecia
VELASCO ESQUIVEL

Indice

Introduzione	pag. 5
1. La villa di Cèsar Aira: un modo nuovo di raccontare la miseria	pag. 9
1.1. L'impulso affabulatorio. La centralità dell'azione e le marche di genere	pag. 13
1.2 Per una "letteratura mala"	pag. 31
1.3 Percezioni della povertà	pag. 54
2. La raffigurazione euforica della catastrofe in Yo era chica moderna	pag. 91
2.1 Sfacelo urbano e spirito di rinnovamento	pag. 96
2.2 La città da rifondare	pag. 130
2.3 Il passaggio di consegna alle giovani generazioni	pag. 153
3. La Buenos Aires latinoamericana di Cucurto	pag. 174
3.1 La lezione airiana: rivisitazioni della fuga in avanti e dell'ingenuità di visione	pag. 179
3.2 Lo spettacolo di una città tutta "morocha"	pag. 203
Conclusioni	pag. 235
Bibliografia	pag. 239

Introduzione

Questa tesi è nata con l'intento di indagare gli sviluppi più recenti di una tematica di grande fortuna nella tradizione letteraria argentina come quella incentrata sulla rappresentazione di Buenos Aires. Affrontando la narrativa prodotta nell'ultimo decennio, colpiva, infatti, un ritorno dirompente della città come centro privilegiato della rappresentazione, soprattutto nell'opera delle nuovissime generazioni di scrittori. Questo recupero della tematica urbana assumeva un carattere ancora più evidente se rapportato alla sua relativa latitanza nei decenni immediatamente precedenti, specialmente nella produzione di tipo sperimentale. Il fenomeno poteva essere collegato a un generale ritorno d'interesse nei confronti della realtà referenziale, che si manifestava non soltanto nell'ampio recupero di filoni narrativi d'impostazione variamente realista, ma anche in molta della produzione d'ispirazione avanguardista. Approfondendo la mia indagine, mi era capitato, infatti, di soffermarmi su alcune opere eccentriche, in cui la rinuncia dichiarata a qualsiasi tentativo di rappresentare mimeticamente il reale si associava a un'attenzione nei confronti delle sue problematiche sociali più attuali, sia pure in una forma bislacca e impegnata a straniarne le percezioni comuni. Si trattava di una serie di testi accomunati da alcuni tratti stilistici ricorrenti, in cui il recupero smisurato ed esplicitamente iperbolico dei tradizionali meccanismi romanzeschi si traduceva in un frenetico accumularsi di fatti strampalati e dal carattere sconclusionato, e la volontà di affermare la potenza assoluta e autonoma dell'invenzione finzionale si accompagnava alla rivendicazione di una scrittura dall'andamento volutamente irregolare e, talvolta, persino maldestra.

Emergeva inoltre, in molte di queste opere, un interesse nei confronti della Buenos Aires attuale che, pur eludendo gli imperativi della riproduzione mimetica, ne proponeva delle raffigurazioni particolarmente pregnanti, spesso improntate a proporre delle immagini inedite.

L'analisi di questo filone decisamente vivace della produzione locale rimandava alla figura fondatrice di César Aira, la cui opera godeva di un notevole prestigio nel campo letterario nazionale e sembrava fungere da modello per gli esperimenti di un numero cospicuo di narratori emergenti. Il mio studio si è focalizzato, allora, sulla produzione di questo particolare filone della narrativa locale, che rivelava, a mio avviso, un carattere profondamente innovativo nell'ambito della sperimentazione formale, e sulle raffigurazioni della città che vi comparivano. Ho deciso, così, di delimitare il mio campo d'indagine al raffronto tra alcuni testi di Aira che riflettevano sui recenti cambiamenti urbani e l'opera di un giovane narratore che proponeva una rielaborazione particolarmente originale dei suoi procedimenti più caratteristici. La produzione di Washington Cucurto presentava un carattere bizzarro, che univa alla celebrazione del sottomondo urbano dell'immigrazione latinoamericana un uso irriverente dei luoghi comuni associati all'universo popolare, sfruttando le potenzialità ironiche di un gioco di travestimenti volto a confondere le identità di personaggio e autore. Aira, di suo, dettava le coordinate di una letteratura d'avanguardia fondata sul recupero dell'impulso affabulatorio e il potere autonomo dell'immaginazione letteraria, aspetti che, a un primo sguardo, potevano apparire difficilmente conciliabili con l'attenzione minuziosa che i suoi testi più recenti dimostravano rispetto ai conflitti odierni della realtà sociale. La tematica urbana acquistava, in questi romanzi, un ruolo centrale, facendosi specchio delle principali problematiche legate alla crisi e al generale

impoverimento della società e proponendo alcuni interessanti spunti di riflessione. Questo aspetto apriva, insomma, una serie di interrogativi sulla natura delle sue proposte estetiche e sul modo in cui queste sembrano rapportarsi rispetto all'universo sociale. Questa tesi è il risultato, dunque, di un'indagine su questi due versanti: il filone d'ispirazione avanguardista che ha il suo centro nella figura di César Aira e i modi in cui Buenos Aires vi viene raffigurata. Approfondendo il mio studio, mi è parso di scorgere, inoltre, un rapporto tra la tematica della città come appare in questi testi e un desiderio di offrire una risposta alla crisi economica e sociale esplosa nel Paese nel dicembre del 2001. Il profondo senso di rifondazione dell'immaginario legato alla città che queste opere sembrano esprimere si ricollega, a mio avviso, al generale clima di mobilitazione sociale che ha coinvolto la società civile come reazione spontanea alla crisi. Il marcato spirito associativo e partecipativo che la collettività ha saputo esprimere negli anni immediatamente successivi alla sua esplosione ha, infatti, influenzato enormemente anche il campo culturale e artistico, che si è fatto, a sua volta, portatore di una volontà attiva di cambiamento. L'altro versante su cui si è sviluppato questo lavoro riguarda, pertanto, il clima culturale emerso in seguito alla crisi e i rapporti che questo intrattiene con le opere esaminate. L'idea che regge la mia analisi è che esista un rapporto diretto tra questo contesto specifico e le raffigurazioni della città proposte da Aira e Cucurto, che trova espressione in una volontà di rifondarne l'immaginario corrente a partire da immagini alternative, veicolate attraverso gli strumenti di scritture profondamente irriverenti nei confronti dei modi dominanti di percepire la realtà sociale. Proprio per questo, oltre a sondare i principali procedimenti che caratterizzano le opere dei due autori e il modo in cui danno luogo a raffigurazioni particolarmente originali

della realtà urbana, ho voluto anche illuminare, attraverso i loro testi, uno specifico clima d'epoca di cui, a mio parere, rappresentano un prodotto esemplare.

1. La Villa di César Aira: un modo nuovo di raccontare la miseria.

Con la sua singolare combinazione di narratività convenzionale e sperimentalismo formale, l'opera di César Aira appare di difficile collocazione, rivelando, sin dalle prime pubblicazioni negli anni Ottanta, un carattere profondamente innovativo. Seppure votati a una strategia palesemente antirappresentativa e portatori di una sensibilità avanguardista, i suoi romanzi rinnegano infatti, al tempo stesso, qualsiasi forma di inintelligibilità del testo, coltivando anzi con entusiasmo molte delle formule tipiche della narrativa convenzionale. Lontano dall'esaurirsi in una constatazione dell'impossibilità di raccontare il mondo, decisamente agli antipodi di qualsiasi poetica della reticenza, lo sperimentalismo di Aira si nutre, al contrario, dei meccanismi più classici della forma romanzo, restituendo un ruolo prioritario all'intreccio e sfruttando al massimo le potenzialità dell'azione. La sua è una narrativa che si propone di scardinare qualsiasi effetto di realtà e di coerenza, ma che, a questo scopo, fa uso proprio dei meccanismi che sono abitualmente deputati a garantirli. Gli ingredienti propri del romanzo moderno - la preminenza dell'azione narrativa, gli stilemi di genere, le marche referenziali - vi compaiono sempre in forma iperbolica e in una combinatoria inedita, ma non vengono mai sacrificati alla causa dello sperimentalismo, costituendo, anzi, uno dei tratti distintivi della sua produzione. I suoi testi recuperano gli strumenti tradizionali del romanzo e li sfruttano fino al parossismo, costruendo trame vertiginose in cui le peripezie si affastellano oltre misura, gli stilemi di genere si mescolano tra loro in un insolito delirio inventivo e i riferimenti referenziali sono riportati fin

nei dettagli più insignificanti. Quella che Aira realizza è una rifunzionalizzazione di tali meccanismi, di cui segnala il valore puramente convenzionale ma recupera sempre, al contempo, la capacità di mettere in moto la narrazione. È un'operazione che, pur mettendo in luce l'inadeguatezza dei tradizionali dispositivi romanzeschi in quanto mezzi demandati a rappresentare la realtà, finisce con l'esaltarne invece le potenzialità affabulatorie, evidenziandone, per contrasto, la capacità illimitata di scatenare l'azione narrativa. Il loro recupero iperbolico, associato ad altre forme di straniamento della loro funzione originaria, diventa così un'occasione per sottolineare l'imperativo della narrazione come ideale fine a se stesso, il cui scopo principale non può che essere, una volta accettata l'inafferrabilità del reale, quello di istituire un luogo del romanzesco al suo stato più puro, un mondo finzionale che si autogiustifica in quanto universo autonomo dell'immaginazione.

La Villa, romanzo breve pubblicato nel 2001 e ispirato alla recente crisi economica e sociale sfociata poi, nel dicembre di quello stesso anno, nelle celebri rivolte popolari che hanno scosso il Paese, non rappresenta un'eccezione. La trama, che può essere letta come una complessa metafora del processo d'identificazione da parte della classe media locale con le masse occulte che abitano le tante baraccopoli disseminate per la città, è costruita proprio intorno a questa dialettica tra codici convenzionali e sperimentazioni di natura avanguardista. Il romanzo esordisce su un piano prettamente realista, dalle inflessioni vagamente sociologiche, per svilupparsi, poi, secondo progressive deviazioni da quel canone iniziale. Alla matrice realista di partenza si succedono, gradualmente, le commistioni generiche e il vorticoso accumularsi delle peripezie, in un crescendo inventivo che mina, di volta in volta, l'effetto verosimigliante. I rimandi all'universo geografico e

sociale specifico della Buenos Aires contemporanea tuttavia rimangono, così come la riproduzione del parlato locale nelle diverse varianti socio-culturali, o i dettagli triviali del quotidiano. Poco alla volta, però, l'intreccio assume i connotati di una frenesia immaginativa che si lascia alle spalle l'illusione di realtà, per esplorare, esclusivamente, le potenzialità dell'affabulazione romanzesca. In questo senso, *La Villa* costituisce un esempio paradigmatico del modo di procedere airiano, che si concepisce, in primo luogo, come rivendicazione del potere creativo della letteratura, celebrando l'invenzione romanzesca come missione prioritaria per lo scrittore.

Ciò non significa, come vedremo, che i suoi romanzi perdano di vista il rapporto con la realtà referenziale. Si può dire, anzi, che una delle costanti principali della sua narrativa sia proprio la problematizzazione del rapporto che la letteratura intrattiene con il reale. Dietro la trama allegorica di *La Villa*, ad esempio, è possibile leggere una riflessione particolarmente pregnante sulla realtà argentina più recente, che si fonda proprio sul questionamento delle sue rappresentazioni dominanti. L'analisi del testo ci permetterà di vedere come i clichè - sia quelli sociali che quelli prettamente letterari - abbiano il compito fondamentale di mettere in discussione le forme più comuni d'interpretazione del reale. Non a caso, quello della percezione è uno dei motivi centrali del romanzo: la scrittura indugia volentieri sulla percezione erronea o limitata del mondo circostante in cui incappano i personaggi, che, talvolta, modifica anche l'andamento stesso dell'azione narrativa.

A ben guardare, infatti, l'oggetto principale del romanzo non è tanto la miseria delle baraccopoli in sé, bensì le sue percezioni correnti nell'immaginario sociale. La narrazione interiorizza, nel riferirsi al sottoproletariato che la abita, gli stereotipi sociali

che gli vengono comunemente associati, assimilando anche le rappresentazioni diffuse dal discorso televisivo e dal giornalismo scandalistico in genere. La realtà della *villa* emerge soltanto per contrasto, come immagine in negativo del suo simulacro, cifra residua dei preconcetti altrui. Questo soprattutto perché la sua è una presenza-assenza, segno di un universo relegato ai margini della vita collettiva e trascurato come parte estranea al sistema sociale. L'intero romanzo è costruito, allegoricamente, intorno al tema dell'invisibilità dei poveri e alle diverse forme di rimozione della loro esistenza attuate dal resto della cittadinanza. La *villa miseria*, in quanto luogo di segregazione in una zona separata e slegata dall'insieme urbano, diventa lo spazio simbolico di questa incomunicabilità.

All'incapacità propria del ceto medio di coglierne la realtà, si aggiunge il motivo di un crescente desiderio di conoscenza che, talvolta, prende anche la forma di un'identificazione con le sorti di questo popolo occulto. Si tratta di una chiara allusione agli effetti della crisi economica sulla società argentina, e alla graduale presa di coscienza, soprattutto da parte di una piccola borghesia depauperizzata e a rischio di declassamento, di una realtà troppo a lungo ignorata. La crisi economica e sociale che costituisce lo sfondo implicito del testo si configura, così, come un punto di svolta che, grazie all'esperienza di una momentanea identificazione con il destino della popolazione marginale, può anche diventare un'opportunità per costruire nuove forme di interazione. Il personaggio di Maxi, giovane del quartiere di Flores con le idee molto confuse rispetto alla propria identità che, a tempo perso, si dedica ad aiutare i *cartoneros* della zona, suggerisce questa possibilità, incarnando un nuovo spirito di solidarietà che può contribuire a ricostruire il legame sociale.

L'incontro tra la città e i suoi margini acquista così un carattere utopistico, enfatizzato da una scrittura che fa

proprio il linguaggio della fiaba e ne assimila molti dei procedimenti. Oltre alla caratterizzazione di Maxi come una sorta di eroe leggendario, figura di gigante gentile sempre pronto a prestare il suo aiuto ai più deboli, è possibile riscontrare nel testo un'organizzazione dello spazio rappresentato secondo gli schemi tipici della fiaba. L'azione narrativa si costruisce, infatti, sull'opposizione tra uno spazio familiare (il quartiere di Flores) e uno spazio estraneo (la villa), e sui ripetuti tentativi da parte dei personaggi di varcarne il confine. L'immaginario fiabesco imprime un tono idealizzato alla narrazione, finendo con l'edulcorare la conflittualità sociale a cui allude il sottotesto metaforico del romanzo. In questo modo, *La Villa* si tramuta in una sorta di fiaba moderna che, proponendo uno sguardo personale sulla realtà sociale del Paese, saluta entusiasticamente quello che legge come un mutamento in germe della sua struttura e vi costruisce intorno una narrazione dal sapore utopistico.

1.1 L'impulso affabulatorio: la centralità dell'azione e le marche di genere.

La Villa narra l'incontro tra un giovane benestante del quartiere bonaerense di Flores e gli abitanti della vicina villa miseria. Avendo progressivamente abbandonato gli studi e trovandosi a fluttuare "en una indecisión realmente perpleja"¹ rispetto al proprio futuro, Maxi comincia, un po' per caso, un po' perché non trova niente di meglio da fare, a prestare il suo aiuto ai *cartoneros* che la sera rovistano tra la spazzatura del suo quartiere. Si tratta di una popolazione miserabile che, dovendo sopravvivere in tempi di crisi economica, si

¹ César Aira, *La Villa*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario 2006, p. 8.

arrabatta cercando tra i rifiuti materiale riciclabile da rivendere. Senza sapere bene perché, Maxi si ritrova ad aiutarli a trasportare i loro carichi di spazzatura. In questo ha gioco facile, dal momento che è un giovane dalla corporatura a dir poco imponente, e che l'unica attività che impegna le sue giornate è sollevare pesi nella palestra della zona. È così che Maxi inizia ad avvicinarsi gradualmente alla *villa* e a desiderare, spinto da una curiosità sempre maggiore, di conoscerla. Accompagnando le famiglie di *cartoneros* nella loro lenta marcia verso la *villa*, osserva attento le loro abitudini e, poco alla volta, riesce a intravedere i limiti della baraccopoli e, infine, ad entrarvi. Tuttavia, Maxi soffre di una forma particolare di cecità notturna che gli impedisce di vedere ciò che lo circonda non appena cala il sole, proprio quando i *cartoneros* rientrano nelle loro miserabili casupole. Colto da un'improvvisa sonnolenza, Maxi si ritrova in uno stato di semiveglia che non gli consente, nonostante i suoi sforzi, una visione lucida della baraccopoli.

La Villa inizia in questo modo, con una scrittura piana e lineare, modellata secondo parametri narrativi per lo più convenzionali. La narrazione si fonda su un fenomeno recente della realtà sociale argentina: il manifestarsi, a partire dagli anni Novanta, di schiere sempre più cospicue di diseredati che cercano nel riciclo della spazzatura una forma di sussistenza, affollando le strade della città con i loro carretti stipati di cartone e altri materiali rivendibili. Intorno a questo dato del reale, descritto secondo criteri realistici, costruisce una trama del tutto verosimile, che ha la sola peculiarità di richiamare vagamente i toni della fiaba. Avvertiamo la presenza di un narratore estraneo alla vicenda che riassume lo sfondo sociale su cui questa si articola, interponendovi il proprio giudizio esterno:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.²

Talvolta, il narratore assume la prospettiva di Maxi e, attraverso la sua attenta osservazione delle abitudini dei *cartoneros*, ne descrive i rituali quotidiani:

[...] siempre estaban apurados, porque corrían una carrera con los camiones recolectores, que en algunas calles venían pisándoles los talones. Y veían adelante, en la cuadra siguiente, grandes acumulaciones de bolsas muy prometedoras (tenían un olfato especial para saber dónde valía la pena detenerse); entonces se desesperaban, corría entre ellos una vibración de urgencia; unos partían a la disparada, por ejemplo el padre con uno de los hijos, el padre el más hábil en deshacer los nudos de las bolsas y elegir adentro, viendo en la oscuridad; la mujer se quedaba para tirar el carrito, porque no podían dejarlo demasiado lejos...³

² *Ibid.*, p. 10

³ *Ibid.*, pp. 11-12

Allo stesso modo, la loro attività è descritta nei dettagli, soffermandosi, ad esempio, sugli strumenti del loro improvvisato mestiere:

Los carritos de los que tiraba eran siempre distintos. Pero dentro de la variedad siempre eran adecuados a su fin: transportar cargas con un máximo de velocidad y facilidad. Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los desechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos [...]. Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto.⁴

Si tratta, insomma, di un testo che prende le mosse dalla descrizione di un preciso universo sociale, inserendosi così, in un primo momento, nella cornice di un realismo critico che gli sviluppi successivi avranno modo di confutare. Soltanto l'allusione occasionale all'immaginario della fiaba può fare presagire un allontanamento da quel modello iniziale.

Con l'avanzare della storia, infatti, ci rendiamo conto di trovarci di fronte a un universo narrativo di tutt'altro genere: poco alla volta, l'intreccio si va infittendo, moltiplicando a dismisura le peripezie e abbandonandosi a un ritmo vorticoso che trasfigura

⁴ *Ibid.*, pp. 25-26

continuamente l'azione narrativa. La metamorfosi avviene in modo graduale, seguendo un climax che procede per progressive complicazioni della trama e improvvisi cambi di direzione. L'azione narrativa si dirama, ogni volta, in nuove avventure, introducendo nuclei tematici impreveduti che ne modificano profondamente la natura originaria. Aira lancia la sua storia di *cartoneros* all'inseguimento delle mete più disparate, in un'accumulazione frenetica di eventi che sfocia nel più totale delirio immaginativo.

A scatenare questa progressiva trasformazione è, in primo luogo, l'irruzione improvvisa del genere poliziesco, attraverso la figura di un poliziotto corrotto che, insospettito dagli andirivieni di Maxi, si convince che questi sia coinvolto nel traffico di droga che preoccupa il quartiere e ha come centro la *villa*. L'ispettore Cabezas, così il suo nome, approfitta dell'incredibile coincidenza per cui si ritrova ad avere un omonimo a cui è stata uccisa la figliuola quindicenne in una sparatoria all'entrata della baraccopoli, e in quanto tale si presenta alla sorella di Maxi, che sa essere un'assidua consumatrice di droga, chiedendole di aiutarlo a identificare gli assassini della figlia. Spaventata all'idea di essere denunciata ai genitori, Vanessa non trova di meglio che chiedere aiuto all'unico abitante della *villa* che conosca: la domestica che lavora nell'appartamento di fronte, la quale, a sua volta, ha un fidanzato coinvolto nel tragico incidente e da allora scomparso nel nulla...

La vicenda si complica all'inverosimile, in una serie interminabile di coincidenze e indizi apparenti che suggeriscono l'esistenza di una qualche struttura nascosta da decifrare. Fanno la loro comparsa un custode della palestra di quartiere che viene stroncato da una partita contraffatta di droga, un'implacabile giudice donna che sta sulle tracce delle malefatte di Cabezas e poi, ancora, un predicatore evangelico che si spaccia per

informatore della polizia ed è scambiato per un connivente del narcotraffico ma che poi, in realtà, si rivela essere il figlio del giudice. Di volta in volta, la narrazione sembra aggiungere nuovi tasselli al mistero, ma gli eventi legati all'omicidio sono troppi e s'ingarbugliano oltremodo, accumulando dettagli e convergenze che non portano da nessuna parte. Le peripezie si accavallano l'una sull'altra in modo vertiginoso e, poco alla volta, la trama poliziesca prende una deriva delirante che la rende del tutto inconcludente.

L'effetto straniante che ne risulta sembra additare alle formule convenzionali del genere come un meccanismo fine a se stesso, privo di un valore conoscitivo o di rappresentazione. Quella che potrebbe apparire una costruzione parodica ha, in realtà, il compito di evidenziare la gratuità della narrazione, di connotarla come un ideale che basta a se stesso. Occorre notare, infatti, che non c'è alcun intento denigratorio in Aira. Piuttosto, l'uso iperbolico degli stilemi tipici del poliziesco serve a segnalarne la potenza in quanto dispositivi in grado di scatenare il meccanismo affabulatorio. Le rigide convenzioni di genere appaiono, così, enfatizzate nella loro capacità di mettere in marcia la macchina narrativa, e rivalutate in quanto strumenti deputati a innescare l'azione. Smantellando ogni effetto di coerenza interna al testo e destabilizzandone di conseguenza la verosimiglianza, Aira sposta l'accento dall'oggetto della rappresentazione alla rappresentazione stessa. È grazie a questa strategia straniante che il testo afferma la propria volontà di rivendicare la potenza creatrice dell'invenzione letteraria. Il succedersi sfrenato degli eventi e la preminenza data all'azione stanno ad indicare che il fine ultimo della creazione romanzesca non può che essere l'imperativo, finalmente libero da costrizioni e ormai

dichiaratamente fine a se stesso, di tornare a raccontare storie.

L'effetto straniante è garantito, inoltre, dall'accostamento delle marche del genere poliziesco a elementi ad esso completamente estranei, quali la costruzione fiabesca di personaggi e spazi fisici, la presenza di interi frammenti che sembrano ritagliati dalle pagine di un romanzo sentimentale o l'introduzione di clichè cari al giornalismo televisivo. La commistione generica è una caratteristica tipica della produzione airiana, ma va notato che le formule tipiche dei vari generi - letterari e non - vi compaiono sempre nelle loro versioni più convenzionali, riprodotte nei loro tratti stereotipici ed esasperate fino a un punto di saturazione che ne mina la forza verosimigliante. Quello che Aira persegue è uno straniamento delle loro funzioni originarie che, ricordiamo, non è finalizzato a ridicolizzare gli originali, ma piuttosto a evidenziare tutta la loro potenza inventiva.

L'altro modello narrativo che svolge un ruolo predominante nel testo è quello della fiaba e del *romance* in genere⁵, evidente ad esempio nella caratterizzazione di Maxi come un "gigante bueno"⁶ dotato di "grandes músculos que se hinchaban a la luz de la luna"⁷, grazie ai quali può sollevare grossi carichi, esseri umani compresi, senza avvertire alcuno sforzo. Così la descrizione dell'aiuto fornito ai *cartoneros*:

⁵ In una celebre classificazione dei modi narrativi sulla base della diversa capacità d'azione attribuita ai personaggi principali, Northrop Frye include la fiaba nel modo romanzesco, inteso come modo tipico del *romance*, in cui la capacità d'azione del personaggio è "superiore in grado agli altri uomini e al suo ambiente, l'eroe è il tipico eroe del *romance*, le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. Questo eroe si muove in un mondo in cui le normali leggi di natura sono in certa misura sospese: prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali", Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1972, p. 45.

⁶ César Aira, *Op. cit.*, p. 17

⁷ Idem.

A él nada le pesaba, podría haberlos cargado a ellos también, con el otro brazo. [...] Si estaban apurados, y los chicos se demoraban, antes que escuchar sus gritos de impaciencia Maxi prefería alzarlos a todos, como se recogen juguetes para hacer orden en un cuarto, y partía rumbo al carrito.⁸

Quella di Maxi è una figura dal carattere leggendario, provvista delle virtù proprie dell'eroe cavalleresco. La nobiltà d'animo e la generosità con cui offre soccorso ai più deboli lo dotano di un'autorevolezza che lo trasformano in una sorta di garante della pace e della stabilità tra la popolazione *cartonera*:

Maxi nunca los vio pelearse, y ni siquiera superponerse. La única relación que los unía cuando se cruzaban en una esquina era él; su presencia imponente debía bastar para poner orden y garantizar la paz: su cuerpo de titán hacía de enlace solidario para ese pueblo minúsculo y hundido.⁹

Notiamo qui come la controparte della sua figura imponente sia proprio l'esilità dei *cartoneros* e degli altri abitanti della *villa*, che naturalmente sono anche straordinariamente leggeri:

Esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 11

⁹ *Ibid.*, p. 13

¹⁰ *Ibid.*, p. 11

In particolare, la figura della "sirvienta" Adela condensa in sé gli attributi della piccolezza che caratterizza questo settore sociale nel testo. Attraverso lo sguardo di Vanessa che la scorge dalla finestra di fronte, Adela appare "pequeñita como una niña de diez años"¹¹. Allo stesso modo, Jessica vede la sua immagine riflessa su una vetrata, sotto l'aspetto di "una pequeña figura negra"¹², "demasiado pequeña"¹³, "una figurita humana"¹⁴. La prima volta che Maxi incontra Adela, la vede emergere dall'oscurità della baraccopoli come "una minúscula silueta"¹⁵, "demasiado pequeñ(a) para ser real"¹⁶. Da quel momento, Maxi la vede ogni mattina, attraverso lo specchio della propria stanza, mentre sbriga le faccende domestiche nell'appartamento di fronte. Adelita gli appare sotto forma di "una figurita negra que hacía pequeños movimientos sin sentido"¹⁷, ed è descritta come una "mujercita de negro"¹⁸ e una "miniatura"¹⁹, tanto che, nonostante gli sforzi, fatica a cogliere le fattezze "de su cara de dos o tres milímetros"²⁰. Risulta evidente come, in questa opposizione tra le dimensioni di Maxi e quelle degli abitanti della villa, sia in gioco il motivo della percezione, per cui i poveri risultano invisibili ai benestanti e questi ultimi fin troppo visibili ai primi, tant'è vero che, in tutti i nostri esempi, la minutezza di Adela è sempre il risultato di una prospettiva particolare più che un dato effettivo del reale. Ma l'aspetto che ci interessa segnalare qui è la declinazione di tale tematica a partire dalla polarizzazione delle caratteristiche personali che

¹¹ *Ibid.*, p. 52

¹² *Ibid.*, p. 70

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 78

¹⁶ *Ibid.*, p. 79

¹⁷ *Ibid.*, p. 87

¹⁸ *Ibid.*, p. 89

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

appartiene specificamente alla fiaba: i personaggi si suddividono tra buoni e cattivi, giganteschi e minuti, eccetera. In modo analogo, infatti, se Maxi è l'eroe virtuoso dall'animo generoso e puro, l'ispettore Cabezas rappresenta il cattivo completamente asservito alle forze del male:

A los cincuenta años, destruido por el fracaso, por la contaminación lenta y corrosiva del crimen, por el divorcio, por el cansancio, cuando ya todo parecía terminado... descubría que tenía tiempo, poco o mucho (daba lo mismo), tenía tiempo para hacer mucho. Pero no "mucho" en general [...] A él sólo le quedaba un camino, y nada más que uno: el Mal. [...] Aun persistiendo en la más mezquina de las formas, aun siendo apenas un manojito extraviado de átomos de policía, podía canalizar las potencias supremas del mal, y crear un nuevo universo, una nueva ciudad para él, la ciudad oculta, de la que sería el rey y dios.²¹

Tuttavia, è possibile notare in questo frammento come il procedimento preso a prestito dalla fiaba assuma un'inflexione nuova per trasportarsi, con un giro tipicamente airiano e frequente in *La Villa*, in un universo più contemporaneo. Ma non si tratta soltanto di un adattamento della fiaba ai tempi odierni, evidente nell'allusione alla corruzione della polizia e nel riferimento al divorzio, bensì di un viraggio verso forme più recenti di narrazione per l'infanzia. Il riferimento a "las potencias supremas del mal" e alla "ciudad oculta" e il generale tono di perfida esaltazione di Cabezas rimandano alla letteratura fantascientifica per ragazzi,

²¹ *Ibid.*, pp. 138-139

se non anche all'universo del fumetto e dei cartoni animati. Nel romanzo, le formule tipiche della fiaba subiscono spesso un abbassamento, mediante la loro trasposizione nella realtà contemporanea e nei dettagli della quotidianità più ordinaria e, a forza di banalizzazioni, eccedono i limiti del genere per lasciare spazio ai loro discendenti minori. Così, la letteratura commerciale per l'infanzia prende il posto della fiaba, adattandosi a sua volta occasionalmente ai modelli del fumetto, del b-movie e dei cartoni animati. È così che caratteristiche tipiche della fiaba di cui il romanzo è impregnato, quali la scrittura piana e la visione semplificata del mondo, ricordano talvolta la moderna letteratura per l'infanzia. È il caso, ad esempio, della scena dedicata al dialogo tra Jessica e la madre nel quarto capitolo. Jessica vuole sapere dalla madre perché l'amica Vanessa abbia cercato di mettersi in contatto con l'appartamento di fronte (Vanessa in realtà vuole parlare con Adela per chiederle informazioni sulla *villa*):

-¡Qué sé yo!- dijo la madre, que estaba preparando zapallitos rellenos-. Ya te dije que no le pregunté.²²

Come nei libri per ragazzi, il dialogo è intervallato da dettagli del tutto insignificanti (in questo caso, il fatto che la madre stia preparando delle zucchine ripiene) che, nel modello originale, hanno il compito di verosimigliare l'azione e sono riportati nella loro estrema semplicità per evocare una quotidianità casalinga e rassicurante. Nel romanzo di Aira svolgono, al contrario, un ruolo opposto, straniando lo sguardo del lettore e mettendolo di fronte a un genere di registro che mai si aspetterebbe di trovare nella letteratura "alta". Anche i dialoghi si adeguano alla ridondanza tipica di questo sotto-genere, dove la volontà di

²² *Ibid.*, p. 61

soddisfare l'esigenza infantile di spiegazioni chiare e particolareggiate, porta con sé la ripetizione e l'approfondimento minuzioso di ogni dettaglio:

[...]-Llamala y preguntale.
-¡Si estamos peleadas!
-Pero ella te llamó.
-No, te llamó a vos.
-No, te llamó a vos. Me dijo: ¿Está Jessica? Le dije: No, salió. Vuelve enseguida. Ah, me dijo, entonces usted puede hacerme un favor. ¿Cómo se llaman sus vecinos del tercer piso? Gandulla, le dije. Me cortó enseguida. ¡Qué sé yo para qué quería saberlo!²³

Del resto, la letteratura per l'infanzia influenza anche la caratterizzazione di Maxi:

[...] la pureza de Maxi, que resplandecía en su cara linda de niño, sus ojos límpidos, su dentatura perfecta, su corte de pelo al rape, su ropa sempre recién lavada y planchada.²⁴

La nobiltà d'animo di Maxi e la sua purezza si esprimono non soltanto nelle caratteristiche fisiche di una bellezza angelicale, ma anche nella sua capacità di tenersi in ordine, qualità che i libri per bambini cercano di incoraggiare attraverso l'esempio dei loro piccoli protagonisti. Si tratta di un modello narrativo che ha una notevole incidenza sul testo, combinandosi per lo più a elementi ad esso estraneo e conferendo un tono molto particolare alla narrazione. L'infantilizzazione della scrittura è un procedimento tipico in tutta la

²³ *Ibid.*, pp. 62-63

²⁴ *Ibid.*, p. 18

produzione di Aira che, ancora una volta, ha la funzione di disautomatizzare la percezione, proponendo uno sguardo nuovo sulla realtà rappresentata e rivelandone aspetti insoliti. Tra le forme rivolte al pubblico infantile, *La Villa* attinge anche all'immaginario e alle modalità narrative del fumetto, del cinema fantascientifico e dell'horror. Si veda, ad esempio, la scena in cui Vanessa riconosce, nell'uomo che la rapisce assieme all'amica Jessica, l'ispettore Cabezas:

[...] a la luz verdosa de los cuadrantes del tablero había reconocido la cara bestial que se estiraba para mirarlas desde abajo: ¡era el hombre horrible de la entrevista, el perseguidor que la había estado acosando en sus peores pesadillas! Tan inesperado le resultaba, y a la vez tan espantosamente oportuno, que su ser se contraía en un espasmo de terror, y lo veía como a un estegosaurio sanguinario asomando el cuello pedregoso de un lago de petróleo, la noche del fin del mundo. A la renovación de sus gritos respondía el cielo con nuevas crepitaciones de rayos [...] ²⁵

La presenza dello stegosauro, descritto in tutta la sua gestualità spaventosa e corredato delle immagini complementari con cui viene solitamente raffigurato (la pelle ricoperta di squame, circondato da un lago di fango) rimanda alle rappresentazioni del fumetto e del cinema fantascientifico alla *Jurassic Park*. Nell'attingere a questi generi, Aira sfrutta le associazioni convenzionali, con grande attenzione all'aspetto visivo e alla gestualità dei personaggi. Vediamo l'episodio in cui Cabezas, appostato nella sua

²⁵ *Ibid.*, pp. 142-143

macchina per spiare Maxi, dà prova della propria corruzione iniettandosi della proxidina, la droga venduta nella villa:

La tenía en un grueso botón de cristal rojo, que le quemaba la mano. [...] Se la clavó en el lóbulo de la oreja, frunciendo apenas la cara al sentir el pinchazo, y lo dejó ahí unos segundos, mientras la droga penetraba. Por una curiosa coincidencia, en ese momento un relámpago salvaje cruzó el cielo y se reflejó de un extremo al otro del parabrisas, como un flash que fotografiara la cara abotagada del policía, su gesto de estupor, y el cristal en la oreja como un clavel de fuego fosfórico.²⁶

Oltre alla stravaganza della forma sotto cui si presenta la droga, che ha il potere immaginifico del fumetto, segnaliamo l'immagine del lampo di luce collocata a sottolineare la malvagità perfida di Cabezas, mutuata da un luogo comune del cinema, specialmente in generi come il film di fantascienza e l'horror. È da notare il fatto che l'intera rappresentazione è visiva: l'effetto di luce del lampo, ribadito nella similitudine con il flash di una macchina fotografica e nel riverbero sul bottone di cristallo, il gesto di stupore di Cabezas, ma anche l'accento alla sua faccia rigonfia e, infine, l'immagine conclusiva del "clavel de fuego fosfórico", dove l'applicatore della proxidina è raffigurato metonimicamente attraverso il suo colore, nelle figure del garofano e del fuoco, per di più fosforescenti. Il richiamo alle arti visive non avviene soltanto nel recupero di uno dei suoi clichè più ricorrenti, ma anche

²⁶ *Ibid.*, p. 137

mediante la mimesi delle sue tecniche raffigurative. La trasposizione letteraria delle immagini è, infatti, una costante nell'opera di Aira, incentrata spesso, come osserva anche Montoya Suárez, su un immaginario preso a prestito dall'audiovisivo²⁷. La componente marcatamente iconica della sua scrittura si esprime, inoltre, nell'introduzione dei procedimenti tipici del fumetto. Il ricorso alle tecniche compositive proprie del linguaggio fumettistico avviene specialmente nella parte conclusiva del testo, in corrispondenza dell'accelerarsi dell'azione. Vediamo, ad esempio, un momento della fuga di Cabezas dopo avere ucciso il predicatore:

El Pastor cayó hacia atrás, como un tronco más en el gran charco. No había terminado de hundir la nuca en el agua cuando ya Cabezas estaba al volante del auto, y aceleraba ferozmente, sin oír los chillidos de sus dos pasajeras, ni el silbido escalofriante de los rayos, ni los martillazos de la lluvia sobre la capota del auto, ni la sirena de los patrulleros que llegaban a la escena del crimen²⁸.

Notiamo, qui, come la scena della fuga si costruisca su una serie di azioni presentate in simultanea, sulla base della sequenza "no había terminado [...] cuando [...] sin [...] ni [...] ni [...] ni". La rappresentazione rimanda a un procedimento tipico del fumetto, dove più azioni successive coincidono nello spazio di una stessa

²⁷ Vedi Jesús Montoya Juárez, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata*, tesi di dottorato, Universidad de Granada 2008. Montoya Juárez rileva come nella narrativa di Aira "la imagen audiovisual se invoca como un instrumental retórico clave", soprattutto per quanto riguarda "la tecnología de la reproducción de imágenes proveniente del espectro massmediático" p. 378.

²⁸ César Aira, *Op. cit.*, p. 151.

vignetta, suggerendo una durata temporale nonostante la fissità del mezzo grafico²⁹. Allo stesso modo, Aira condensa una successione di eventi diversi (il pastore che cade a terra, Cabezas che mette in moto la macchina e questa che riparte a tutta velocità, le ragazze che gridano spaventate, i fulmini che screpitano, la pioggia che batte sul parabrezza, le volanti della polizia che arrivano a sirene spiegate) in un unico periodo, provocando un effetto di simultaneità che ha una precisa connotazione visiva. Si tratta di un procedimento ricorrente in questa fase conclusiva del romanzo, dove l'urgenza di accelerare l'azione si arricchisce dell'immaginario specifico del fumetto³⁰.

Ma gli spunti intertestuali non finiscono qui. Oltre a quelli citati, che rappresentano i principali modelli su cui si fonda la narrazione, è possibile riscontrare ne *La Villa* un'infinità di richiami, anche solo occasionali, alle diverse forme di letteratura di genere o ad altri discorsi ipercodificati. Spesso si tratta di forme minori della letteratura che introducono un improvviso abbassamento del tono della scrittura. È il caso del romanzo sentimentale che, con il suo linguaggio convenzionale fatto di luoghi comuni, riecheggia a tratti nella storia d'amore tra Adelita e Alfredo:

Habían hecho una buena pareja: [...] "uno para el otro", pero ella con un fondo de vigor y energía que a él le faltaba. Podía haber sido lo que necesitara un muchacho como él, cuando llegara a hombre: un apoyo discreto, que existiera sin ser visto. [...] Por supuesto, se lo había contado todo a sus patronas; hacía

²⁹ Vedi Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.

³⁰ In un saggio dedicato all'opera di Copi, Aira definisce il fumetto come "el relato acelerado al máximo que desemboca en la imagen", César Aira, *Copi*, Beatriz Viterbo, Rosario 2003, p. 73.

la limpieza por la mañana en este departamento, de la señora Elida, y por la tarde en la casa y negozio de una cuñada de Elida. Las dos la habían apoyado y aconsejado, Elida sobre todo, que era como una madre con ella.³¹

Altre volte troviamo invece modelli "alti" come, ad esempio, interi passaggi forgiati sulla falsariga della scrittura proustiana, di cui imita la frase sinuosa e lenta e riproduce l'indagine certosina di impressioni e movimenti dell'anima, portandola poi fino al *non-sense*, in un giro logico complicatissimo che ingarbuglia il ragionamento:

Cuando uno ha estado pensando intensamente en alguien, su visión material tiene algo de imposible, al menos durante el primer momento, hasta que se establece una nueva comunicación y los pensamientos pueden tomar un rumbo distinto. En esta ocasión no hubo un segundo momento porque Vanessa no miró a Jessica, dejándola en su pura contemplación; es decir que la dejó en el momento anterior, encerrada en sí misma.³²

Aira gioca con i generi combinando modi e tecniche diverse, ma sempre all'insegna dell'uso irriverente. Il loro recupero avviene spesso in chiave iperbolica, affollando il testo dei *topoi* che li contraddistinguono ed esasperandone procedimenti e tic stilistici oltremisura. Talvolta il riferimento è soltanto occasionale e si limita a evocare marginalmente un

³¹ César Aira, *La Villa*, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 69.

genere, ispirandosi al suo immaginario specifico. Si tratta, allora, di piccoli mutamenti nel tono della narrazione, che la arricchiscono di nuove sfumature e la lanciano all'inseguimento di mete ogni volta diverse. Ne consegue una continua contaminazione generica che produce, nel lettore, un effetto generale di spaesamento. L'intero romanzo si fonda sulla creazione di orizzonti di aspettative che vengono sistematicamente frustrati, grazie ad accostamenti audaci e a un'incessante intromissione di elementi destabilizzanti. È un procedimento che svolge il ruolo fondamentale di minare l'illusione di realtà e di disautomatizzare l'effetto verosimigliante proprio dei codici generici.

Tuttavia, come abbiamo già osservato, gli espedienti stranianti con cui Aira tiene a disautomatizzare la percezione difficilmente hanno il fine di svalutare i generi presi a modello, ma si ripropongono piuttosto di evidenziarne la sostanziale facoltà di affabulazione. I loro codici vengono anzi salutati come dispositivi in grado di scatenare l'azione narrativa, essenziali al momento di proseguire il racconto. La molteplicità di rimandi generici che contraddistingue il romanzo si tramuta, così, in un'occasione per recuperare l'impulso affabulatorio e riportarlo al centro della pratica letteraria. Il ricorso ai generi assume il significato di una rivendicazione volta a ribadire la forza della narrazione in quanto ideale autonomo e fine a se stesso. È come se, in un'epoca in cui tutto è già stato detto e tutte le frontiere della scrittura sono state esplorate, Aira si proponesse di attingere alle più svariate risorse offerte dal mezzo letterario attraverso i secoli. Le marche di genere diventano, in questo modo, i principali garanti dell'azione e, in quanto tali, il perno intorno a cui costruire un deciso ritorno a quella che Aira identifica come la funzione originaria della letteratura, vale a dire la capacità di raccontare storie:

Narración lineal, sucesiva, de cosas que suceden y se suceden. El relato en la civilización empieza siendo eso: qué pasa después. Y después.³³

Come osserva Sandra Contreras, la sua opera si concepisce come una "afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención³⁴", e invenzione in Aira significa assicurare continuità alla narrazione, vale a dire, azione. Per questo motivo, la mescolanza dei generi è intimamente legata alla creazione del fatto diegetico e la loro presenza si giustifica sempre in virtù della loro efficacia narrativa in una data circostanza. Ogni genere possiede, infatti, una riserva considerevole di spunti narrativi e la loro combinazione secondo criteri inediti consente allo scrittore di costruire catene illimitate di azioni. È grazie all'intervento dei diversi codici generici che Aira riesce a costruire intrecci basati sul vertiginoso succedersi degli eventi. L'avventura torna, così, al centro della narrazione, declinandosi in un'infinità di peripezie che danno luogo a una scrittura proteiforme e in costante mutazione.

1.2 Per una "literatura mala".

L'intervento costante delle diverse marche generiche e una narrazione tutta focalizzata sull'azione sono, dunque, gli espedienti principali di un ritorno iperbolico alle funzioni originarie della forma romanzo. Tuttavia, appare evidente che quello che Aira costruisce non è certo un testo convenzionale, riconducibile a modalità consolidate nella tradizione letteraria. Anzi,

³³ César Aira, *Copi*, p. 16.

³⁴ Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario 2002, p. 29.

le formule mutuare dalla narrativa di genere e la priorità conferita all'intreccio si traducono in una costruzione fondata sull'incoerenza interna e sul continuo sperpero delle proprie risorse. La trama assume un andamento irregolare, abbandonandosi a metamorfosi improvvise che ne modificano, ogni volta, la rotta. È un tipo di letteratura che si fonda su un gioco costante di obiettivi mancati, modellandosi sull'incessante trasfigurazione della scrittura. È quella che Aira definisce provocatoriamente "*literatura mala*", ponendola al centro della sua poetica personale in una serie di interventi teorici e di riflessioni metatestuali. La "*literatura mala*" a cui si riferisce Aira ha poco a che spartire con lo sperimentalismo linguistico o con la trascuratezza della prosa. Si tratta piuttosto di una narrativa che, costruita sull'improvvisazione e il procedere casuale, costruisce trame vertiginose che si diramano in molteplici direzioni. I suoi testi producono spesso l'impressione di avere perso il controllo delle proprie mete, lanciandosi ogni volta all'inseguimento di nuove peripezie, sulla traccia di circostanze marginali alla vicenda principale. La scrittura indugia su dettagli che potrebbero sembrare di poco conto nell'economia della narrazione, e si lascia condurre da questi secondo logiche che appaiono capricciose. Aira spiega:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la "huida hacia adelante". Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la

segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que no haciéndolo bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de "huida hacia adelante", mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva³⁵.

Aira propone il metodo della "fuga in avanti", vale a dire un tipo di scrittura che coltiva l'improvvisazione e l'errore per poi potervi porre rimedio e garantire, in questo modo, continuità alla narrazione. Si noti qui come la possibilità di continuare a raccontare sia condizionata dall'autoimposizione di un procedimento³⁶, aspetto che avremo modo di approfondire quando ci occuperemo del carattere avanguardista della sua poetica. Il procedimento assume in Aira il valore di un principio

³⁵ César Aira, "Ars Narrativa", in *Criterion* n. 8, Caracas gennaio 1994, pp. 2-3.

³⁶ Montoya Juárez observa come "la autoimposición de un procedimiento a seguir, lejos de suponer para Aira una costricción de la libertad, un freno a la creatividad del autor" rappresenti invece "un modo de liberarse al fin de las determinaciones psicológicas o sociales del yo". Jesús Montoya Juárez, *Op. cit.*, p. 342.

ispiratore intorno a cui costruire l'opera letteraria, ponendo, così, le basi per il suo sviluppo. L'improvvisazione e l'assenza di correzione a cui allude il testo vanno pertanto interpretati in questi termini: non nel senso di un'imperfezione della prosa o di una ricorrente trasgressione sintattica, bensì nell'imposizione di un criterio casuale che determini la concatenazione delle scene e degli eventi narrativi. Di qui il rapido affastellarsi delle situazioni, frutto di un'exasperazione del meccanismo che ha origine nella ricerca dell'errore:

[...] encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre [...]. El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo. Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimirlas será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en qué habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades [...]. La exaltación a que da lugar el procedimiento hace parecer melancólica en comparación la prudencia de escribir bien, razonablemente, con una cautela que desde esta perspectiva podemos ver como estéril y en última instancia mortífera, por inadecuada a la

economía temporal de los seres vivos,
buena sólo para los objetos³⁷.

La narrazione prende continuamente strade impreviste, ostentando mutazioni spettacolari e virate repentine che la allontanano da qualsiasi forma di prevedibilità. È per questo motivo che il concetto di "*literatura mala*" ha un valore così centrale nella sua poetica: Aira associa "*lo malo*", che è come dire tutto ciò che genera l'errore, alla vitalità, a una sorta di stratagemma per sfuggire all'omologazione e all'apatia. Così riflette in *Cumpleaños*, romanzo del 2001 che rappresenta una sorta di bilancio ironico della propria carriera di scrittore:

[...] lo malo es más fecundo que lo bueno, porque lo bueno suele producir una satisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción. La acción lleva a nuevos errores, y la espiral de la particularidad se dispara al infinito. Todos aspiramos a ser buenos, pero los buenos, por las condiciones mismas con que se los juzga buenos, tienden a ser todos iguales, y una exageración en ese sentido llevaría a la humanidad a ser una masa indiferenciada e inerte.³⁸

Soltanto emancipandosi da una correttezza paralizzante si è in grado di apportare qualcosa di originale, di produrre quel nuovo che Aira accomuna sempre all'azione. Azione come volontà di rimediare all'errore, ma anche come garante principale dell'impulso affabulatorio, della possibilità di continuare a narrare:

³⁷ *Ibid.*, p. 3

³⁸ César Aira, *Cumpleaños*, Mondadori, Barcelona 2001, p. 44.

Yo improviso. Todo va saliendo página tras página, día a día, y no vuelvo sobre lo que ya he escrito porque creo que la corrección esteriliza. Lo que escribimos en un primer impulso, o en un segundo o tercer impulso, tiene grandes posibilidades de causarnos vergüenza. Pero yo creo que la vergüenza es una de las cosas que nos permiten vivir, que nos recuerdan el riesgo de vivir. Un sistema de corrección llevado hasta sus últimas consecuencias conduciría a una imposibilidad de escritura o a no escribir más que una sola página en toda la vida. Lo que a mí me gusta es escribir, salga lo que salga.³⁹

La letteratura di Aira accorda all'azione una preminenza assoluta in quanto motore primo della narrazione, risultando in una scrittura che riduce il discorso quasi esclusivamente all'aspetto diegetico. L'avventura torna così in primo piano, e le peripezie si moltiplicano all'infinito, conferendo ai suoi testi un caratteristico effetto di vorticosa velocità.

La velocità si configura, infatti, come correlato immediato della fuga in avanti. Alle costanti trasfigurazioni della trama non può che corrispondere un'accelerazione frenetica dell'azione, volta a difendere un'illusione di continuità nonostante i repentini mutamenti di direzione e i deboli nessi causali che li giustificano. Se ogni storia ne contiene sempre un'altra allo stato potenziale e il salto può essere compiuto da un momento all'altro, l'immersione improvvisa in una nuova situazione non può che avvenire con la rapidità necessaria a far dimenticare quanto veniva prima. Per

³⁹ Eduardo Berti (intervista), "César Aira: 'Quisiera ser un salvaje' in *Revista 3 Puntos* n. 227, Buenos Aires 2001.

potere andare avanti e continuare la fuga, è necessario lasciarselo rapidamente alle spalle:

La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante. Por ejemplo, pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción.⁴⁰

La vorticiosa accelerazione dei tempi narrativi che caratterizza la scrittura di Aira si fonda sulla rinuncia ad approfondire le motivazioni del passaggio da una situazione all'altra: il salto è sempre improvviso, e avviene in virtù di un cambio di prospettiva che rende centrali circostanze fino a quel momento minori. In termini airiani, oblio significa la possibilità di abbandonare repentinamente una situazione narrativa per seguire nuove concatenazioni di eventi, del tutto estranee a quanto si stava raccontando. Tuttavia, come annota lo stesso Aira a proposito di Roberto Arlt, un'accelerazione vertiginosa della narrazione non può che alterare la natura di ciò che si sta raccontando⁴¹. Abbandonandosi completamente alla frenesia dell'azione, cedendo al vortice di avvenimenti che si susseguono senza tregua, la trama si fa infatti mostruosa: diventa informe⁴². L'accelerazione porta anche a coltivare

⁴⁰ César Aira, *Copi*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario 2003, p. 33.

⁴¹ Aira scrive: "[...] la aceleración es tanta, la velocidad tan fantástica, que debería cambiar la naturaleza del objeto". Vedi César Aira, "Arlt", in *Paradoxa* n. 7, Rosario 1993.

⁴² Secondo Graciela Speranza, "Aira emerge en la literatura argentina como el artífice más consecuente de una fuerza nueva que, siguiendo a Georges Bataille [...] llamaremos lo informe" (Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagramma, Barcelona 2006, p. 295), dal momento che nella sua opera

l'inverosimiglianza, perché, una volta accettato il meccanismo con cui una direzione si sostituisce improvvisamente all'altra, tutto diventa possibile, e non c'è evento che non possa reclamare il proprio diritto a occupare un ruolo di primo piano:

Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que todo nos está permitido [...] El territorio que se abre ante nosotros es inmenso, tan grande que nuestra mirada no alcanza a abarcarlo por entero y el cuerpo se desenfrena, en una velocidad superior a sus posibilidades [...] Los pensamientos huyen muy rápido en todas direcciones [...] El vértigo nos arrastra.⁴³

È così che la vicenda si avvia verso una deriva delirante, che può prendere la forma del fatto strampalato ma anche dell'elemento fantastico. *La Villa* è costellata di questi salti improvvisi, gettando lo scompiglio in una trama che si fa ogni volta più surreale. Prendiamo, ad esempio, la vicenda legata all'ispettore Cabezas: volendo sapere di più sull'attività di Maxi, questi abborda Vanessa facendosi passare per il padre di Cynthia Cabezas; poco più avanti, senza ulteriori spiegazioni, lo scambio d'identità viene

"la acumulación, la profusión virtualmente infinita, la incontinencia narrativa se oponen a cualquier intento de selección, medida y armonía compositiva asimilables a un proyecto" (*Ibid.*, p. 302). Speranza si rifà alla definizione di informe proposta da Bataille: "un término que permite desclasificar, frente a la exigencia general de que todo tenga una forma" (*Ibid.*, p. 297).

⁴³ César Aira, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Arcane 17, Saint-Nazaire 1991, p. 61.

dato per scontato dal giudice Plaza, trasformandosi per di più in un enorme equivoco:

-¡Fue un policía corrupto, que conocemos bien! El subinspector Cabezas, de la Seccional Treinta y ocho. ¡Por sus manos pasa todo, y lo tenemos vigilado hace rato! Hasta ahora lo respeté, porque él también es padre. Desde que murió su hija supe que la herida no le daría tregua, y tarde o temprano le haría dar un paso en falso.⁴⁴

A ciò si aggiunge il fatto che il giudice e la polizia sono appena arrivati nel luogo del delitto, e il testo non spiega come questa possa sapere che è stato proprio lui a uccidere il pastore. Allo stesso modo, senza che si capisca come possa esserne al corrente, rivela alle telecamere che Cabezas ha rapito le due ragazze, contribuendo alla complessiva stravaganza della scena:

-¿Es peligroso? ¿Es peligrosísimo? ¿Va a seguir matando?

-¡Es una fiera acosada, y tiene de rehenes a dos jóvenes inocentes!⁴⁵

Lo scardinamento progressivo della verosimiglianza narrativa si fonda, infatti, sull'indebolimento dei nessi causali. La soppressione delle spiegazioni ha un fondamento teorico in Aira, come sempre interessato alla riattivazione dell'impulso affabulatorio:

El relato en sí, al que nos hemos desacostumbrado, está químicamente libre de explicación. [...] Porque el relato

⁴⁴ César Aira, *La Villa*, p. 161.

⁴⁵ Idem.

siempre lo es de algo inexplicable. El arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación. [...] El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal.⁴⁶

La mancanza di spiegazioni si configura, pertanto, come un'opportunità per dare sfogo all'impulso narrativo, consentendo al racconto di continuare nel suo moto affabulatorio. Talvolta sono gli errori di valutazione da parte dei personaggi a fornire occasioni narrative, introducendo digressioni estemporanee la cui unica funzione sembra essere quella di prolungare il racconto. Vediamo, ad esempio, l'episodio in cui Maxi trova Jessica svenuta nello spogliatoio della palestra:

[...] Maxi miró a su alrededor, y no vio ropa, ni bolsa, ni nada. Además, éste era el vestuario de hombres, y ella no podía haber venido a cambiarse aquí. [...] Y entonces vio que sí había un bolso, y bien visible, en el otro banco, un bolso de gimnasia blanco. ¿Cómo no lo había visto antes? Fue hacia él en dos pasos rápidos [...]. Abrió y revolvió en su interior. Qué raro. La ropa que contenía era de hombre: shorts, un buzo, una musculosa, unas zapatillas enormes (y ella tenía unos piecitos rosados de muñeca) y hasta desodorante de hombre, y champú de hombre, los que usaba él... En realidad, todo le resultaba conocido, pero aun así tardó en comprender que era

⁴⁶ César Aira, *Copi*, pp. 17-18.

suyo: era su bolso, que había dejado ahí al entrar, antes de arrodillarse.⁴⁷

L'equivoco è fine a se stesso, non sembra avere nessuna funzione particolare all'interno dell'economia narrativa, eppure Aira si dilunga nella sua analisi:

Una distracción tan absurda sólo podía explicarse por su nerviosidad, y quizás por ese golpe que se había dado en la cabeza. Lo que no había impedido que por un instante barajara la extraña posibilidad de que ocultara el secreto de que en realidad era un hombre, o viceversa, o cualquier cosa por el estilo. El error tuvo al menos la utilidad de demostrarle que estaba pensando mal, yéndose por las ramas. Lo que debía hacer era tratar de reanimarla, auxiliarla, y dejarse de macanas.⁴⁸

La voce narrante non solo si sofferma a riflettere sulle possibili cause dell'equivoco, ma si diletta anche con ulteriori supposizioni, fondate su ragionamenti ancora più balzani. A ciò si aggiunge, in un crescendo illogico, il commento finale con cui descrive tautologicamente la presunta utilità dell'errore. Attraverso l'allusione metafinzionale, il testo lascia intendere che la sola finalità della digressione è quella di dimostrarsi inopportuna e segnalare la possibilità di interventi più consoni all'azione narrativa. In questo modo, Aira rimanda ironicamente ai metodi di composizione dell'opera, non solo a richiamare l'attenzione sulla sua natura artificiale, ma anche per additare all'errore come

⁴⁷ César Aira, *La Villa*, pp. 112-113.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 113-114.

uno dei suoi principi ispiratori. Questo genere di espedienti tornano ripetutamente nel romanzo, che ricorre spesso a valutazioni e ragionamenti erronei dei personaggi come pretesti narrativi. La scrittura indugia così su dettagli secondari, dando luogo a digressioni che sembrano avere il solo compito di riempire la pagina vuota. In questo senso, è illuminante la descrizione che Aira fornisce dell'opera di Lamborghini, scrittore che riconosce tra i suoi maestri:

[...] recuerdo que Osvaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, "no podía escribir": consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos [...] están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así.⁴⁹

Risulta evidente che Aira è interessato a un tipo di letteratura che procede per associazioni casuali, in una sorta di scrittura automatica che segnala innanzitutto la propria gratuità. Il procedimento è spiegato, con una *mîse en abyme* ironica, attraverso le figure delle croniste in cerca di notizie per infarcire i costanti aggiornamenti sul caso:

Cualquier ser dotado de un mínimo de corteza cerebral habría podido deducir la mecánica interna del crimen. Pero con las "noteras" las cosas funcionaban de otro modo. No es que fueran tan idiotas, pero en su trabajo la verdad, para ser verdad, debía emerger trabajosamente del

⁴⁹ César Aira, "Prólogo", in Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988, pp. 7-16.

fondo del error. Además, era lógico: debían equivocarse en todo para hacer que se hablara más, y su función se justificara mejor.⁵⁰

Spesso il ragionamento fallace è all'origine dell'azione narrativa, determinando la stessa evoluzione dell'intreccio. Prendiamo la scena in cui Cabezas e le due ragazze assistono dal tavolo di un bar alla ricostruzione televisiva dell'omicidio e del rapimento:

Lo vieron todo. Tan embobado estaba Cabezas con lo que pasaba en la televisión, y con sus propios pensamientos, que las chicas habrían podido irse sin que lo notara, pero de pronto era como si no tuvieran ningún apuro. Seguía lloviendo con tanta fuerza como antes, y no se querían mojar; en el estado en que se encontraban, una consideración tan banal como ésa tenía más peso que la idea de estar en manos de un criminal cuya peligrosidad les confirmaba la televisión. Y además, justamente, no querían irse para no perderse nada de los apasionantes sucesos que estaban viendo.⁵¹

La decisione da parte delle due ragazze di non approfittare della momentanea distrazione di Cabezas per scappare, nonostante il terrore che questi incute loro, si fonda su un doppio paradosso. Da un lato, la sconcertante sproporzione tra le due opzioni (restare prigioniere di un feroce omicida oppure bagnarsi sotto la pioggia e perdersi le notizie alla televisione) e,

⁵⁰ César Aira, *La Villa*, p. 160.

⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

dall'altro, il fatto che a tenerle incollate davanti al televisore sia proprio il resoconto degli avvenimenti di cui sono protagoniste, con l'esito paradossale per cui alla possibilità di agire e cambiare il corso degli eventi si preferisce la cronaca dell'esperienza che stanno vivendo. I rapporti causali che preparano gli sviluppi successivi della trama diventano qui inconsistenti, basandosi su un ragionamento che va contro il senso comune. A questo proposito occorre segnalare, ancora una volta, che si tratta di un'operazione volta a sottolineare la preminenza dell'azione su qualsiasi forma di coerenza interna al testo. Minando l'effetto di verosimiglianza e accentuando la fatuità della concatenazione causale, Aira riporta al centro della narrazione il motivo metatestuale della fuga in avanti. L'indebolimento o la soppressione dei nessi causali rappresenta una condizione necessaria ai salti repentini della trama, garantendo all'azione una continuità che dipende, in larga misura, dalla velocità con cui si passa da una situazione all'altra. Si tratta, infatti, di un espediente che si va facendo ogni volta più frequente nella parte conclusiva del romanzo, dove l'accelerazione frenetica del ritmo narrativo determina un allontanamento progressivo da qualsiasi forma di spiegazione. Il vorticoso accavallarsi degli eventi che caratterizza la corsa frenetica verso il finale non lascia spazio alle spiegazioni, costringendo il testo a eludere i legami tra un fatto e l'altro. Gli esempi si moltiplicano nelle sequenze finali del romanzo. Vediamo come la narrazione prepara l'arrivo di Cabezas nella villa:

Su decisión estaba tomada. Se puso de pie, y entonces vio a las dos chicas sentadas todavía a su lado. [...] Se sacó el teléfono celular del bolsillo y lo puso sobre la mesa:

-Escuchen bien. Cuando pare la lluvia, váyanse a sus casas. Pero antes, ahora mismo, no bien yo me haya ido, llamen a la Jueza y díganle que no son mis rehenes, que están libres y que yo me fui al Paraguay y que me agarre si puede. -Hizo una pausa y agregó: -El número secreto del celular de la Jueza se marca solo, apretando el cero.⁵²

Pur non essendo necessario al racconto, il riferimento al numero di telefono che "si digita da solo" risponde a una volontà di ridurre al minimo i nessi causali e di precipitare gli eventi verso il finale sopprimendo i passaggi intermedi. Sono numerosi, in questa parte conclusiva, i salti logici che enfatizzano l'accelerazione della trama. Così, Adela ritrova il fidanzato senza che vengano spiegati i motivi della sua scomparsa, abbandonando improvvisamente una linea narrativa fino a quel momento centrale. Alle ragazze che lo interrogano sull'accaduto, Alfredo risponde sbrigativamente, suggerendo appunto la necessità tutta interna alle logiche testuali di passare ad altro:

-¿Vos te habías escapado? ¿Por qué? ¿Te daba miedo casarte?
-Algo así. Es mejor olvidarlo. Lo pasado, pisado.
-Sabias palabras.⁵³

Lo scambio di battute enfatizza il carattere intenzionale di questo abbandono, rimandando alla teoria airiana dell'oblio come condizione necessaria a portare avanti il racconto, passando senza remore a nuove situazioni:

⁵² *Ibid.*, pp. 175-176.

⁵³ *Ibid.*, p. 183.

La novela es un género literario entre otros, y tomárselo muy en serio puede ser grave para la libertad constitutiva de nuestro oficio, la libertad que hace al escritor. Ante cualquier amenaza a la libertad, la estrategia favorita del que huye hacia adelante es la renuncia, el abandono. Y no sólo de él, abandonar suele ser lo más eficaz cuando se trata de seguir viviendo, y el artista casi siempre lo es del arte de sobrevivir [...] ⁵⁴.

Abbandono quindi di una linea narrativa, ma anche abbandono di un genere e abbandono della verosimiglianza. L'abbandono improvviso delle mete narrative è una componente essenziale della "literatura mala" praticata da Aira, dal momento che il suo compito è quello di destabilizzare, e pertanto rivitalizzare, i codici tradizionalmente diretti a garantire un'illusione di realtà. La presenza stessa delle convenzioni letterarie è condizionata alla loro trasgressione. Così riflette Aira a proposito dei generi:

Yo diría que los géneros no tienen más función para el escritor, que darle algo concreto que abandonar. La sed de abandono del escritor, ese movimiento que es su vida, se acelera con los abandonos, ¿y qué hay de más práctico y fácil de abandonar que un género? ⁵⁵

L'abbandono si configura come uno strumento volto a decostruire i codici convenzionali, ponendo le basi di

⁵⁴ César Aira, "Ars Narrativa", in *Criterion* n. 8, Caracas gennaio 1994, p. 4.

⁵⁵ Idem.

una loro rifunzionalizzazione in chiave completamente nuova. La loro sovversione è evidentemente volta a straniare la percezione del fatto romanzesco, disautomatizzandone il rapporto con la realtà referenziale. Quello che Aira cerca di ottenere dal suo lettore è l'azzeramento delle abitudini di lettura, chiedendogli di lasciarsi andare al movimento affabulatorio del testo senza pretendere altro che il susseguirsi dell'azione al suo stato più puro.

Per questo motivo il romanzo si fonda su una continua infantilizzazione del punto di vista che sorregge il discorso: è soltanto adottando una prospettiva ingenua e libera da sovrastrutture che risulta possibile accettare completamente le regole tutte nuove dell'universo finzionale. La regressione a quello stato primigenio di piena disponibilità che caratterizza lo sguardo infantile rappresenta, infatti, lo strumento principale di un'apertura alle nuove possibilità offerte dal testo. La disarticolazione dei nessi causali e il conseguente sconvolgimento delle proporzioni di grandezza - in Aira si alternano le due forme opposte dell'iperbole e della miniaturizzazione - si propongono di far valere nuove regole che hanno senso unicamente nel mondo instaurato mediante l'atto creativo della scrittura letteraria. La dismisura che caratterizza il testo ostenta, così, la possibilità, tutta romanzesca, di capovolgere i consueti rapporti di causa-effetto, sostituendovi criteri funzionali soltanto allo svolgimento dell'azione narrativa. L'effetto irrealistico delle spiegazioni fornite nel romanzo si fondano, difatti, sulla dismisura: a circostanze eccessivamente irrilevanti seguono conseguenze eccessivamente vaste. Concatenazioni causali simili, sembra ragionare Aira, possono essere digerite dal lettore soltanto a patto d'immedesimarsi in quello spirito infantile che predispone ad accettare le più inaspettate violazioni della verosimiglianza realista, pur di vedere il racconto continuare. Aira invoca la

capacità di lasciarsi incantare dal potere affabulatorio della narrazione che è propria dei bambini e, nel farlo, interiorizza i procedimenti tipici della fiaba e di altri generi popolari dedicati a questo pubblico.

L'intero romanzo si costruisce su un'ingenuità di visione che avvolge la narrazione in un tono volutamente naif, sfruttando spesso, come abbiamo visto, dispositivi presi a prestito dalla letteratura rivolta al pubblico infantile. Si tratta di un espediente volto a rafforzare la poetica airiana della "*literatura mala*", non soltanto perché riformula drasticamente il rapporto tra realtà e finzione, ma anche per come contribuisce al gioco, chiaramente provocativo, con cui Aira sminuisce la propria opera. La prospettiva ingenua pervade infatti tutta la sua produzione, contaminando, oltre al prodotto artistico, anche la figura stessa dello scrittore. A questo proposito, occorre sottolineare che Aira scredita spesso la propria immagine d'autore e la serietà delle proprie decisioni estetiche, tanto all'interno della finzione letteraria quanto nei suoi interventi pubblici. Non si tratta che di un *divertissement*, naturalmente, ma ha l'effetto fondamentale di destabilizzare i significati potenziali di scelte estetiche e prese di posizione.

L'autore appare come una sorta di clown, figura irresponsabile che decide di schierarsi a favore di questa o quella concezione dell'arte secondo logiche del tutto casuali, determinate dall'umore del momento e talvolta persino dalla volontà di raggirare i lettori e la critica. Aira dà forma a questa immagine di scrittore mediante una serie di personaggi di finzione - artisti e inventori di ogni genere - che si configurano palesemente come suoi *alter ego*, ma soprattutto costruendo la figura fittizia dell'autore oltre i confini del testo narrativo. Non è raro imbattersi in interviste in cui, chiamato ad approfondire teorie estetiche formulate in altre sedi, Aira si diverte a rispondere con dichiarazioni di questo tipo:

No puedo dar cuenta de lo que he escrito, porque no me acuerdo ni del argumento de ese libro. Además, casi nunca quiero decir nada, busco algo que suene bien, una música...⁵⁶.

Oppure:

No recuerdo bien aquel ensayo, ni la intención con que escribí esa frase. Me pasa con frecuencia, y no sólo con textos escritos hace mucho tiempo. A veces cedo a la tentación de escribir una frase que no quiere decir nada pero suena bien y parece misteriosa y profunda. Me he perdonado tantas cosas que también puedo perdonarme esa irresponsabilidad.⁵⁷

Aira porta all'estremo la sua proposta di un tipo di letteratura fondato sull'improvvisazione e presenta lo scrittore come un uomo senza qualità particolari che si ritrova a produrre oggetti che, per puro caso, vengono accolti come arte, senza che lui ne comprenda bene il motivo. Una sintesi esemplare di questo atteggiamento appare nell'autoritratto abbozzato in *Cumpleaños*. Qui Aira descrive la propria carriera artistica come frutto di un'inettitudine, svalutandola a uno stratagemma escogitato "con el único propósito de compensar mi incapacidad de vivir"⁵⁸. L'io narrante, che siamo portati a identificare con l'autore, descrive velatamente la propria carriera letteraria come una sorta di schermo

⁵⁶ Jorge Carrión (intervista), "Entrevista con César Aira", in *Revista Literaria* n. 113, Barcelona, maggio 2004

⁵⁷ Benjamin S. Johnson (intervista), "Asimetrías. Una entrevista con César Aira", in *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios: art, culture, new media* n. 14, Madrid 2007, pp. 24-29.

⁵⁸ César Aira, *Cumpleaños*, p. 13.

dietro il quale nascondere la propria carenza di doti eccezionali:

Para que un hombre con deficiencias tan abismales como las mías pudiera llegar a los cincuenta años, habría necesitado ser un genio; como no lo soy, tuve que montar un simulacro de genialidad, laborioso y completo, que inevitablemente dio una figura desequilibrada, con altos y bajos muy pronunciados y fuera de lugar, en realidad la silueta de un monstruo.⁵⁹

C'è, in questa finta ammissione, una volontà di minimizzare il prestigio conferito dall'attività letteraria e, al contempo, di ridicolizzare le premesse su cui questo si fonda. Aira connota così la propria arte come una farsa, una gigantesca mascherata il cui primo obiettivo è affermare una presunta superiorità in modo del tutto fraudolento, sulla base della supposta genialità comunemente associata all'artista. Nello stesso testo, lo scrittore denigra anche le proprie scelte stilistiche, ascrivendole a loro volta a un accorgimento che gli consente di "fare di necessità virtù", capitalizzando persino qualità che non possiede. È così che il tanto teorizzato procedimento della fuga in avanti diventa, in questa occasione, semplicemente il frutto di un'inadeguatezza:

Mi defecto principal, del que se deducen todos los demás, es la falta de un ritmo estable y previsible, en el que los hechos y las ideas fueran encontrando su lugar [...] Esta falta de ritmo explica que tenga que anotar cada una de las

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 13-14

ideas que se me ocurren; son tan vanas y fugaces [...] y tan incoherentes que si no las anoto las pierdo, porque no hay ningún hilo que las una entre sí [...] A mí me gustaría tener estilo; si lo tuviera, toda mi experiencia se encadenaría de modo que los hechos y los pensamientos se sucedieran por algún motivo, no por capricho o casualidad.⁶⁰

Invece di una scelta estetica meditata, la fuga in avanti appare qui come il risultato di un'incapacità di trovare un ritmo stabile, oltre che espressione della sua assenza di stile. Anche in questo caso, si fa riferimento al prestigio, conquistato in modo paradossale:

Como tantos, yo hice de necesidad virtud, y de esa falta de estilo mi estilo. Igual que el tiempo, el concepto de estilo es un continuo que lo cubre todo, hasta sus propias negaciones. Así es como llegué a ser un escritor conocido y celebrado.⁶¹

Emerge qui un'immagine d'autore vagamente truffaldina: Aira attribuisce il successo raggiunto non al talento letterario, ma a una serie di sotterfugi tesi a valorizzare i propri difetti, oltre che a "esa cualidad maravillosa de ser acogedora aun fuera de sí misma"⁶² che attribuisce alla letteratura. Naturalmente, la svalutazione della figura dell'autore deve essere letta in termini ironici, come un gioco diretto a mettere in crisi, per mezzo di una falsa modestia, i fondamenti dell'istituzione letteraria. Il suo è un tentativo di

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 29-31.

⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶² *Idem.*

sfaldare qualsiasi attributo della buona letteratura, eludendo ciò che, secondo la convenzione, è letterariamente corretto e auspicabile. Al suo posto, Aira propone l'improvvisazione e la casualità, principi che, secondo questa singolare ricostruzione, ispirano anche la conformazione della sua vocazione artistica. Più avanti, il testo riafferma, infatti, la teoria airiana della "*literatura mala*" che, con il suo bagaglio di errori e casi fortuiti, rivaluta quelle stesse caratteristiche di mancanza di stile, incoerenza e frivolezza come requisiti essenziali della vera opera d'arte:

[...] pasado el feliz atolondramiento de la primera juventud, cuando las cosas, si tienen que hacerse, se hacen a pesar de las pretensiones del actor, persistir en la busca de lo bueno es controproducente. Siempre adherí a una idea de Alta Cultura, High Brow, Arte con mayúsculas. Y el arte no hay que hacerlo bien. Si se lo quiere hacer bien, es una artesanía, algo para vender y por ello sujeto al gusto del comprador, que por supuesto va a querer algo bueno. El arte crea su propio paradigma; no es "bueno" de acuerdo a patrones preexistentes, sino que lo que venga después (las artesanías que vengan después) serán juzgadas de acuerdo con él. Esa es la creación, a diferencia de la producción.⁶³

Scrivere "male", contro ogni istanza normativa e in opposizione alla logica efficientista delle belle lettere e della narrativa commerciale, diventa un modo per

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

eludere ogni forma di prevedibilità e immobilismo, riattivando la forza creatrice della scrittura. Il tratto distintivo che caratterizza la vera opera d'arte viene fatto coincidere con la volontà di mettere in discussione i parametri estetici preesistenti e creare forme nuove. La categoria del nuovo ha, infatti, un valore centrale nella poetica airiana e si associa sempre all'esercizio di una "literatura mala", intesa come contestazione dell'istituzione letteraria. Per Aira, lo scrittore-artista deve innanzitutto opporsi al prodotto ben confezionato, infrangendo in modo sistematico le regole comunemente associate alla qualità letteraria. Il suo obiettivo è sempre l'imposizione di un nuovo regime estetico, mediante la ricerca costante di soluzioni inedite. La necessità di un continuo rinnovamento della letteratura e la sua subordinazione a una scrittura "scorretta" si ripropone, infatti, ogni volta che lo scrittore riflette sulla propria produzione. Vediamo un'intervista del 2004:

*¿Para qué escribir otro libro bueno? La cosa es inventar algo nuevo, inventar un valor nuevo a partir del cual se pueda juzgar lo bueno de acuerdo con los nuevos paradigmas que ha establecido un determinado creador. A mí me parece que esa es la esencia de la creación.*⁶⁴

Aira ribadisce qui l'esigenza di riportare la pratica letteraria alla sua funzione di creazione artistica, che identifica con la capacità di inventare nuovi procedimenti. L'opera d'arte si definisce, pertanto, per la sua possibilità di creare nuovi paradigmi estetici e sovvertire i canoni vigenti del valore letterario. In questo senso, la "literatura mala", da intendersi come un

⁶⁴ Carlos Alfieri (intervista), "Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira", in *La Jornada Semanal*, supplemento culturale di *La Jornada*, 5 settembre 2004.

attacco spietato ai parametri che definiscono la "buona letteratura" nella sua accezione corrente, diventa un imperativo estetico a cui non ci si deve sottrarre. Per Aira, il compito primario del creatore consiste nell'offrire il proprio contributo fondamentale e unico all'evoluzione dell'arte, apportando attraverso la propria opera strumenti nuovi e rivoluzionari. Soltanto il "nuovo" creato attraverso l'esercizio di una letteratura veramente "mala" e irriverente può rendere lo scrittore protagonista dell'avanzamento storico della propria arte e autorizzarlo a considerarsi a pieno titolo un artista.

1.3. Percezioni della povertà.

Abbiamo insistito a lungo sulla concezione airiana della letteratura come affermazione del racconto allo stato puro e sulla sua poetica dell'invenzione fine a se stessa e libera da qualsiasi velleità di rappresentazione. Ciò non si traduce mai, tuttavia, in una volontà di prescindere completamente dal dato referenziale, che anzi compare spesso nei suoi romanzi, specialmente in quelli più recenti, rievocando le esperienze più significative del presente argentino. La realtà sociale dell'Argentina attuale occupa, infatti, uno spazio centrale nella sua ultima narrativa, seppure sotto forma di un questionamento costante dei modi in cui questa viene abitualmente rappresentata. In questo senso, *La Villa*, costruita com'è intorno a un nodo così centrale della vita nazionale di fine millennio, è in grado di rivelare un aspetto spesso sottovalutato della letteratura airiana, illuminando quello che Montoya Juárez descrive come un "realismo del simulacro"⁶⁵ e che noi

⁶⁵ Vedi Jesús Montoya Juárez, *Op. cit.* Secondo Montoya Juárez, spesso i romanzi di Aira "borran el resto de esa nostalgia de un real previo que el simulacro ha venido a eliminar, para afirmarse en un

interpretiamo come un'attenzione al modo in cui il reale viene abitualmente percepito e alle rappresentazioni che ne derivano. I dati referenziali intorno a cui si costruisce la vicenda sono, infatti, raffigurati sempre attraverso il filtro delle loro rappresentazioni più diffuse, mostrate come appaiono nelle loro percezioni correnti e nei discorsi sociali dominanti. La realtà della *villa miseria*, che costituisce l'oggetto dichiarato della narrazione, appare raffigurata attraverso la percezione che ne hanno i personaggi, invariabilmente di ceto medio e, per questo stesso motivo, portatori di uno sguardo estraneo e pertanto semplificante. La loro visione degli abitanti della baraccopoli si fonda su luoghi comuni e generalizzazioni che impediscono loro di coglierne le caratteristiche individuali. Vediamo, ad esempio, come Vanessa percepisce Adelita:

Aunque nunca habían hablado, Vanessa sabía que esa chica vivía en la villa, de la que venía caminando todas las mañanas, y una vez la había vista en compañía de uno de esos peligrosos bolivianos que distribuían drogas. Ella también parecía boliviana, y como a Vanessa todos los bolivianos le parecían iguales, no estaba segura de no haberla confundida con otra.⁶⁶

Oltre allo stereotipo che porta Vanessa a concludere erroneamente che ad accompagnare Adela è uno spacciatore di droga, possiamo osservare la sua incapacità di focalizzare con sicurezza l'identità della ragazza, motivata con il fatto che tutti i membri della comunità boliviana - anche se il testo ci dice più avanti che

realismo del simulacro, único realismo posible en una ecología de la proliferación massmediática como espacio único desde el que acceder a la representación" (Jesús Montoya Juárez, *Op. cit.*, p. 22).

⁶⁶ César Aira, *La Villa*, p. 50

Adela è peruviana - le sembrano uguali. Gli immigrati e gli altri diseredati che popolano la *villa* non possiedono infatti, per Vanessa, caratteristiche individuali:

[...] -Una vez te vi que venías con ese señor gordo que se juntaba con los chicos del Comercial Nueve.

-¿Quién? ¿Qué señor?

-Un gordito, no sé si era un señor o un muchacho.- En esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad.⁶⁷

Questo perché, come enfatizza continuamente il testo, i soggetti marginali provenienti dalla baraccopoli risultano invisibili agli occhi del resto della popolazione. È quello che accade per esempio ai *cartoneros*:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.⁶⁸

Gli indigenti che affollano le strade di Buenos Aires improvvisando forme gregarie di sussistenza passano ormai inosservati, perché "la gente" non vuole vederli, considerandoli come una presenza che si colloca ai margini della vita collettiva. Il fatto stesso che gli

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

altri abitanti della città siano definiti come "la gente" ha, infatti, il ruolo di enfatizzare il processo di esclusione simbolica dalla comunità che è all'origine della loro sostanziale invisibilità. Questo settore sociale si definisce, di conseguenza, per contrasto con i non-*cartoneros*, caratterizzati come cittadini a tutti gli effetti, con diritti e doveri specifici, oltre che esseri umani in carne ed ossa, dotati di tratti distintivi che li differenziano dagli altri. I *cartoneros* costituirebbero, invece, una massa miserabile e indifferenziata, che poco ha a che spartire con i "veri" abitanti della città. I poveri, come osserva anche Noemi Voionmaa⁶⁹, non sarebbero parte della "gente", vengono esclusi da questa categoria, ed è a partire da questa prospettiva escludente che il testo costruisce il tema della loro invisibilità. I personaggi su cui si focalizza alternativamente la narrazione rispecchiano, infatti, questo rifiuto, proprio della "gente", di vedere i poveri, che è al contempo rimozione della loro esistenza e negazione della loro particolarità in quanto individui. Lo stesso Maxi fatica a riconoscere i tratti individuali dei marginali con cui si rapporta. Così, non solo non sa identificare i singoli *cartoneros* che aiuta perché "no los distinguía, se le confundían"⁷⁰, ma si trova in difficoltà anche rispetto al giovane senz'altro con cui stringe amicizia ("era de edad indefinida, pero imberbe"⁷¹) e ad Adela che, come abbiamo già osservato, gli appare sempre piccolissima e in situazioni che la rendono difficilmente distinguibile. Torniamo all'incontro con Adela nella *villa*, tutto focalizzato su Maxi:

⁶⁹ Daniel Noemi Voionmaa, *Leer la pobreza en America Latina: literatura y velocidad*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2004, p. 149.

⁷⁰ César Aira, *La Villa*, p. 11

⁷¹ *Ibid.*, p. 21

Sin embargo, una noche [...] vio una figura y se quedó mirándola. Venía desde la oscuridad, era apenas visible, aunque se definía mejor a cada paso. No tenía nada especial para que le llamara tanto la atención, y sin embargo se quedó clavado en su sitio mirándola. [...] Parecía imposible identificar a una minúscula silueta en movimiento en la orla de la sombra.

Adela gli appare a malapena percettibile, impossibile da identificare, e per quanto incuriosito da quella minuscola figura, Maxi ritiene che non possieda nulla di particolarmente significativo per attrarre la sua attenzione. Ancora una volta, la percezione limitata di Maxi allude metaforicamente alla sostanziale invisibilità dei poveri allo sguardo esterno. La metafora insiste, infatti, sul contrasto tra la piena visibilità di Maxi, che si trova sotto la luce, e l'oscurità che circonda la figura della ragazza:

Había una asimetría, porque él estaba justo bajo una corona de bombitas, bañado en luz, y el desconocido no terminaba de salir de la oscuridad, como si la arrastrara consigo.⁷²

Anche quando se la ritrova davanti e può finalmente vederla, Maxi non riesce a capire "si conocía o no a su interlocutora"⁷³. Questo perché la ragazza appartiene a un ambiente sociale a lui completamente estraneo, che non è abituato a considerare se non in termini vaghi e del tutto generici:

⁷² *Ibid.*, p. 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 84.

Era obvio que se conocían de alguna parte, porque si no fuera así ella no se habría puesto a charlar con tanta naturalidad. ¿Pero de dónde? [...] no podía echarle la culpa a su defecto "fisonomista", porque con una chica como ésta no se trataba de la cara. Con ella su memoria debía operar con un bloque general, social, humano.⁷⁴

È questa percezione in "blocco" del soggetto marginale che impedisce a Maxi di riconoscere Adela nella sua unicità di individuo. Più avanti nel testo, i due si incontrano ancora e, di nuovo, Maxi è incerto sulla sua identità:

¡Era ella! ¿O no era? Sí, era; no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía. No tenía ningún rasgo propio.⁷⁵

Adela, in quanto rappresentante di quell'umanità che Maxi è abituato a considerare una massa compatta e indifferenziata, non possiede ai suoi occhi tratti propri che la distinguono da altre ragazze della sua stessa estrazione sociale. È come se i poveri che incontra ogni giorno non avessero per Maxi una consistenza reale. È per questo motivo che non riesce, per quanti sforzi faccia, a capire la realtà della villa e la vita dei suoi abitanti.

[...] ¿cómo se las arreglaban los habitantes de la villa para sobrevivir? El sistema de los cartoneros podía entenderlo más o menos, o podía llegar a entenderlo (no había hecho un esfuerzo

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

muy consistente en ese sentido), pero los cartoneros eran una docena o dos, o tres, y en la villa vivían decenas de miles de familias. ¿De qué vivían? ¿Del aire? No lo descartaba.⁷⁶

Non riuscendo a comprendere quel dato estraneo che è la povertà, Maxi si aggrappa a forme di conoscenza preconfezionate, facendo proprie conclusioni prese a prestito dai clichè sociali:

Además, ¿qué pobres? Los pocos que veía (porque a la hora en que entraba en la villa ya las casitas se cerraban) estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. Lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias. Es cierto que nadie elegía vivir en una villa, ¿pero acaso él había elegido vivir donde vivía? Además, no era tan seguro que nadie prefiriera esa forma de pobreza. O al menos, si nadie la prefería efectivamente, no era imposible que alguien la encontrara deseable especulativamente. Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto [...] Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de clase media, podían parecer una solución.⁷⁷

Così, Maxi arriva a dubitare dell'esistenza stessa dei poveri, adeguandosi a un luogo comune secondo cui la maggior parte degli indigenti non sarebbero veramente tali. Poi il ragionamento si va facendo più strampalato,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 75-76.

riadattando in versione parossistica il pregiudizio che vede nella condizione di miseria un atteggiamento esibizionista, dietro cui si cela sempre una forma di profitto. In questo modo, Maxi si chiede se la povertà non possa risultare persino desiderabile, o perlomeno conveniente. Le sue riflessioni sono sempre più confuse, e le casupole della baraccopoli arrivano a sembrargli persino attraenti. Maxi è animato da buone intenzioni e il testo lo ribadisce in vari modi, ma la sua comprensione di quell'ignoto che è la villa non può che plasmarsi su degli stereotipi. La sua è una visione puerile, frutto di "una antigua ignorancia"⁷⁸ che lo trova completamente disorientato di fronte alla realtà della miseria. È in questo senso che vanno comprese le allusioni alla sua ingenuità di sguardo davanti all'esperienza dei diseredati che va incontrando. Maxi prova ammirazione per l'amico *linyerita* che è riuscito a fronteggiare l'inverno dormendo sotto un ponte, e il suo atto di semplice sopravvivenza gli appare come un'impresa eroica:

¡Qué valiente era! No conocía a nadie que se hubiera atrevido a tanto, y que lo hubiera llevado a cabo, y encima tan en silencio, con tanta humildad. Por mucho menos, otros posaban de héroes. Era una prueba para pocos, quizá para uno solo en el mundo.⁷⁹

La condizione di assoluta indigenza che colpisce il giovane barbone gli appare talmente inconcepibile da indurlo a rappresentarsi la situazione nei termini di una scelta volontaria, come se si trattasse di una prova coraggiosa che questi si è imposto eroicamente di superare. Naturalmente, Maxi sa che esistono i poveri ed

⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

è in grado di immaginare la durezza della vita nella baraccopoli, non è "tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y desesperación"⁸⁰. Tuttavia non riesce a comprendere l'esperienza della povertà, che gli risulta del tutto estranea, e per questo deve interpretarla facendo ricorso a stereotipi e idee ricevute. I tic culturali con cui la sua classe sociale percepisce la miseria circostante sono esasperati nel testo fino al parossismo, con un intento chiaramente ironico volto a smascherarne il carattere fallace.

Ciononostante, i comuni clichè sui poveri non sono circoscritti al punto di vista del personaggio, rispetto al quale la voce narrante non segnala mai esplicitamente la propria distanza. Aira affida invece l'intera narrazione alla percezione esterna e falsificata della realtà della miseria, sostituendo alla sua rappresentazione le immagini con cui questa si presenta agli occhi del resto della cittadinanza. Gli stereotipi sociali rispetto alla baraccopoli e ai suoi abitanti sono assimilati nel testo come una prospettiva fondante che orienta tutta la narrazione e ne costituisce l'oggetto principale. In questo modo, l'incomprensione da parte del ceto medio argentino si traduce in una narrazione che rinuncia a qualsiasi tentativo di conoscere l'esperienza della miseria, limitandosi a riprodurre le apparenze.

Il testo si costruisce intorno al motivo portante della percezione, declinato secondo una trama allegorica che postula l'inconoscibilità della *villa*. La costruzione allegorica del romanzo si concentra, infatti, su continue opposizioni tra grande e piccolo, luce e oscurità, giorno e notte che costituiscono una fitta trama di rimandi metaforici agli universi antitetici della miseria e dell'agiatazza. Va notato che il gioco di contrapposizioni ruota sempre intorno al motivo della percezione, connotando la differenza tra i due universi

⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

in termini di maggiore o minore visibilità. A questi due spazi sociali corrispondono, inoltre, due luoghi fisici precisi: il quartiere di Flores e l'enclave della baraccopoli, caratterizzati da una rigorosa separatezza che il testo enfatizza raffigurando le incursioni di Maxi nella *villa* secondo le modalità della fiaba. In questo modo, il suo percorso diventa quello dell'eroe fiabesco che da uno spazio familiare si muove per raggiungere uno spazio estraneo, non senza tutta una serie di difficoltà che comporta l'attraversamento della loro rigida frontiera. L'organizzazione tipicamente fiabesca dello spazio letterario rafforza il valore delle opposizioni su cui si costruisce il testo, amplificando le potenzialità semantiche della struttura allegorica.

Abbiamo già osservato come gli abitanti della *villa* si presentano per lo più in modo fumoso allo sguardo esterno: appaiono sempre piccoli e scuri, avvolti nell'ombra. Il testo tiene tuttavia a esplicitare, ogni volta, che la loro scarsa visibilità dipende dalla prospettiva da cui vengono guardati, ora perché lontani o al buio, ora perché la loro immagine si manifesta nel riflesso di uno specchio o di una vetrata. La loro impercettibilità è chiaramente frutto della prospettiva particolare di chi li guarda, vale a dire gli abitanti di Flores e, in particolare, Maxi. Anche la sua percezione della *villa* è complicata da una serie di impedimenti fisici. Maxi soffre, infatti, di un disturbo che lo rende particolarmente inadatto ai luoghi poco illuminati:

Sufría de lo que se llama "ceguera nocturna", que por supuesto no es ceguera ni mucho menos, pero sí una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial. Tenía un ritmo circadiano diurno muy marcado, quién sabe si como causa o como efecto de este problema.

[...] el derrumbe de todos sus sistemas con la caída de la noche era abrupto y sin apelaciones.⁸¹

Di conseguenza, mentre segue i *cartoneros* nella loro marcia serale, Maxi fatica a tenere gli occhi aperti e viene invariabilmente colto da un sonno "masivo, invencible"⁸², tant'è che "[...] en esas ocasiones [...] realmente creía que más de una vez se había dormido caminando"⁸³. La visione della *villa miseria*, a cui si avvicina sempre in orari notturni, gli risulta pertanto particolarmente problematica:

Su conciencia se eclipsaba, atrás de él mismo, y ya no sabía nada. No sabía que pasaba de noche.⁸⁴

La forma di cecità che colpisce Maxi si accompagna sempre al sonno e a un desiderio implacabile di dormire, che si traduce in momentanee perdite di coscienza. La sua incapacità di inquadrare la *villa* si declina, dunque, nel bisogno di oblio e nella sospensione dello stato di coscienza, configurandosi, così, come una resistenza alla realtà della miseria. La notte è sempre associata nel testo all'universo della baraccopoli e dell'indigenza, in contrasto con la realtà di Maxi che è circoscritta agli orari diurni:

La hora no era más que una señal de lo que estaba por empezar: el revés de la vida de Maxi, la noche.⁸⁵

⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁸³ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁵ *Idem.*

La *villa* rappresenta quindi il lato oscuro, nascosto e indecifrabile della città, che appare invece, nella sua versione diurna, nelle immagini comunemente riconosciute della tranquilla vita di quartiere che caratterizza, ad esempio, l'esistenza della classe media di Flores. La netta contrapposizione tra queste due zone distinte si riflette in una struttura spaziale che attinge al modello della fiaba, incentrando la narrazione sull'allontanamento del protagonista dal proprio spazio familiare e il suo addentrarsi, faticoso e graduale, nello spazio estraneo della baraccopoli. Come nella fiaba, i due spazi, contraddistinti da caratteristiche e regole radicalmente differenti, sono separati da un confine ermetico⁸⁶. La *villa* risponde, infatti, a leggi diverse rispetto a quelle che vigono nel resto della città, come si osserva, ad esempio, nella sua struttura topografica:

Por lo pronto advirtió, él que era tan poco observador, que no había calles transversales (si podía llamarse "calles" a esos pasadizos). Todas iban hacia adentro, y no las cortaban otras. Que a una calle la corte otra, es decir que se forme una red de calles, parece algo natural, y todas las ciudades se han hecho siempre así; pero quizás no es necesario, y sólo responde a una costumbre. Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes. Lo que sí, parecía un desperdicio de espacio [...].⁸⁷

Ciò che è "naturale" per Maxi, vale a dire la comune conformazione delle strade di una città, non lo è nella

⁸⁶ Vedi Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, pp. 261-273.

⁸⁷ César Aira, *La Villa.*, pp. 32-33.

villa, che si contrappone agli altri nuclei urbani, pianificati secondo metodi razionali, anche quando si tratta degli insediamenti municipali destinati alla popolazione indigente:

Pero una planificación racional ahorra espacio multiplicando las calles, no sumprimiéndolas. Una prueba estaba ahí cerca, en el Barrio Municipal, o de las casitas", que atravesaban para llegar a la villa.⁸⁸

Il percorso che compie progressivamente Maxi verso il centro della baraccopoli acquista, pertanto, il valore di un passaggio dal mondo conosciuto, contraddistinto da leggi razionali, a un universo ignoto, caratterizzato come lo spazio del meraviglioso:

[...] al fin, en una noche histórica para él, llegó a franquear los límites de la villa, a entrar, unos pasos nada más aquella primera vez, en ese reino encantado donde no se escatimaba la luz. [...] Lo más extraño era la disposición de estas calles: no partían perpendiculares al borde de la villa sino en un ángulo pronunciado, de casi cuarenta y cinco grados. También era extraño que corrieran en línea bastante recta, a pesar de lo informal de las construcciones. El borde de la villa se curvaba suavemente, sugiriendo que la forma general era un enorme círculo. [...] El resplandor general se explicaba por la cantidad de bombitas que colgaban en las callejuelas. El fluido para ellos

⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

era gratis, ¿por qué las iban a escatimar? Eran bombitas comunes y corrientes, de cien watts, colgadas de cables que hacían una maraña en el aire. Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena [...] En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa. [...] Cuando entró por esas callejuelas en ángulo, y pasó por debajo de los ramos de foquitos, lo invadió un sentimiento de maravilla que ya no lo abandonó en adelante.⁸⁹

La villa gli appare come un "regno incantato" che, per effetto della sua singolare illuminazione e della forma circolare, ricorda una sorta di giostra, evocando, al contempo un'atmosfera da sagra paesana che la connota come un paese delle meraviglie dal sapore nitidamente fiabesco. È importante rilevare, inoltre, come la baraccopoli si presenti con un eccesso di luce che contrasta con l'oscurità che caratterizza non solo il suo centro - che infatti rimane sconosciuto - ma anche la vasta spianata che costituisce la sua anticamera. La luminosità eccezionale rimanda metaforicamente all'ingombrante presenza della villa e alla sua indiscutibile concretezza, trovandosi però paradossalmente circondata da un'oscurità che la rende difficilmente visibile al resto del quartiere. Così si presenta la baraccopoli a Maxi dalla Avenida Bonorino:

[...] extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba.⁹⁰

Se l'esistenza della villa è una realtà inconfutabile, che si manifesta in modo lampante, il suo vincolo con il mondo esterno, simbolizzato dall'elemento topologico che svolge il ruolo di collegamento ma anche di confine tra le due zone, è caratterizzato da una relazione di non-visibilità. Il tratto che bisogna percorrere per raggiungerla è, infatti, talmente buio che questa rimane visivamente separata dal resto dell'insieme urbano. La zona compresa tra la parte finale della strada Bonorino - il primo tratto è quello in cui vive Maxi-, caratterizzata da una "cantidad de monoblocks y depósitos y galpones y baldíos, donde parecía que la calle ya se había terminado, y donde no llegaba ni el más persistente caminador"⁹¹ e la "gran playa cuadrada"⁹² dove questa finisce, sboccando nel lungo sentiero sterrato ai cui lati sorge la villa, si configura come una vera e propria frontiera tra i due spazi sociali. Il confine figurato nel testo riflette quello esistente nella realtà della Buenos Aires odierna, in quanto rappresentazione veridica della sua effettiva geografia urbana -dove le enclave di miseria puntellano il tessuto cittadino intervallandosi ai quartieri agiati - e immagine metonimica di una frammentazione sociale che acquista sempre più una forma spaziale. La costruzione metaforica della spazialità testuale rispecchia, infatti, la dinamica di frammentazione ed esclusione sociale che ha caratterizzato l'Argentina degli ultimi decenni, fondata, a sua volta, su una chiara strategia spaziale volta a evidenziare simbolicamente le differenze di classe. A questo proposito, possiamo citare il caso più lampante

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

⁹² *Ibid.*, p. 27.

delle urbanizzazioni private che, attraverso l'autosegregazione dei settori benestanti in quartieri chiusi e separati dall'insieme cittadino, mette in risalto una volontà di distinzione fondata sul rifiuto del diverso e l'affermazione del privilegio⁹³. Allo stesso modo, l'espulsione dalla cittadinanza dei settori marginali trova una naturalizzazione attraverso la loro segregazione negli spazi isolati della villa e della periferia urbana. È la Buenos Aires degli ultimi venti, trent'anni, che ha plasmato la propria immagine di modernità a scapito dei settori disagiati, disgregandosi tra zone di un benessere continuamente ostentato e aree marginali di indigenza, concepite come veri e propri depositi dove nascondere la massa degli indesiderati che via via ne rimangono esclusi. L'organizzazione spaziale del romanzo rimanda, così, alla conformazione socio-spaziale della Buenos Aires attuale, ormai completamente allineata al modello duale delle altre metropoli latinoamericane⁹⁴. La città ufficiale, quella che emerge con le politiche urbanistiche ed abitative degli anni Novanta, fondate sulla privatizzazione dei servizi e la patrimonializzazione dei diritti⁹⁵, non può che rinnegare la miseria. Si tratta di una città che ha voluto occultare le proprie sacche di indigenza e il più generale impoverimento della società per celebrare, invece, una prosperità di facciata, consegnando al mondo

⁹³ Vedi Maristella Svampa, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires 2005.

⁹⁴ Svampa annota come il modello di una cittadinanza incompleta ed escludente che costringe interi gruppi sociali a improvvisare reti di sopravvivenza abbia avuto, in Argentina, uno sviluppo relativamente tardivo rispetto ad altre società latinoamericane. Vedi Maristella Svampa, *Op. cit.*, pp. 73-76.

⁹⁵ Le politiche neoliberiste degli anni Novanta hanno determinato un processo di frammentazione e individualizzazione dei diritti che ha trovato la sua espressione più completa nella privatizzazione dei servizi sociali basici e in un modello di cittadinanza patrimoniale che condiziona l'accesso ai beni basici alle risorse materiali dei singoli soggetti. A questo proposito vedi Svampa, *Op. cit.*, in particolare pp. 21-91.

un'immagine internazionale sapientemente costruita sul modello delle grandi capitali europee e statunitensi⁹⁶. La villa rappresenta, nella sua forma più lampante, quel lato oscuro che la città tenta in ogni modo di celare, non solo allo sguardo esterno ma anche a se stessa. È una cecità volontaria a renderla invisibile, una resistenza profonda ad accettarne l'esistenza che è talmente radicata nell'immaginario collettivo da rendere vano ogni tentativo di infrangerne la frontiera. Così, se Maxi è l'eroe fiabesco che riesce a varcare la soglia del mondo sconosciuto e l'unico a cui venga consentito l'accesso, è anche vero, al contempo, che la sua essenza intrinseca gli rimane del tutto oscura. Per questo motivo Maxi non riesce mai ad addentrarsi nel cuore stesso della baraccopoli e si deve sempre fermare nella sua parte più esterna:

Siempre quedaba más o menos en la periferia de la villa, en una de las angostas calles que se introducían en diagonal, siempre en la zona más iluminada.⁹⁷

Soltanto la periferia della villa è illuminata, mentre l'interno rimane avvolto nell'oscurità:

⁹⁶ L'esempio più noto è quello di Puerto Madero, con il rimodellamento -in gran parte sostenuto da investimenti stranieri- della storica zona portuaria della città e la creazione di una nuova area della città dal carattere spettacolare che comprende numerosi hotel, tra cui l'Hilton e il Faena disegnato da Philippe Starck, un'università, diversi ristoranti di lusso, un ponte progettato da Calatrava e centinaia di appartamenti destinati a giovani imprenditori e personaggi legati al settore finanziario. Sono numerose le grandi opere architettoniche intraprese a partire dagli anni Novanta e progettate da architetti di fama mondiale o da prestigiosi studi locali, ma sempre orientati a modernizzare l'immagine di Buenos Aires e cercare un riconoscimento internazionale. Vedi a proposito Michael Cohen, "Convertibilidad, crisis y desafíos para el futuro: 1991-2006", in Margarita Gutman e Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires 1536-2006. Historia urbana del Area Metropolitana*, Infinito, Buenos Aires 2007, pp. 270-313, e in particolare pp. 283-286.

⁹⁷ César Aira, *La Villa*, p. 77.

Las profundidades del centro de la villa se perdían en las sombras, y eso también, sumado a su sueño, lo desalentaba de internarse.⁹⁸

Il suo centro gli risulta inaccessibile, al punto che nessuna delle strade che la compongono sembra condurre in quella direzione:

Para colmo, estaba el hecho de que esas calles no iban hacia el centro. El ángulo en que estaban trazadas hacía que, por lejos que fueran, tenían que pasar al costado del centro, en realidad se alejaban del centro, y no ésta o aquélla sino todas.⁹⁹

Il centro oscuro e inaccessibile diventa così figura dell'essenza più intima e misteriosa della realtà propria della villa, la cui comprensione risulta impossibile allo sguardo esterno. L'incapacità di vederne il centro si trasforma, così, in un'assenza vera e propria, nel suo completo eclissarsi dalla realtà figurata dal romanzo:

Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser "radios"; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha).

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida.¹⁰⁰

Il mistero che impedisce a Maxi di vedere il cuore della villa rimarrà tale, alludendo metaforicamente all'irriducibilità di un corpo urbano sentito come altro. Il suo centro resta indecifrabile e ignoto, inconoscibile persino per l'autore implicito nel testo, che difatti rinuncia da subito a ogni tentativo di rappresentazione. La sua irraggiungibilità fisica sottintende un'impossibilità di comprensione che è anche quella del discorso instaurato mediante l'atto narrativo, che mette in scena la propria abdicazione davanti allo sforzo di rappresentarlo. Questa incapacità di raccontare la realtà essenziale della miseria - di cui il centro geografico della baraccopoli è chiaramente immagine metaforica - è infatti suggerita, con una *mise en abyme*, attraverso i tentativi delle truppe televisive di inquadrarla dall'alto:

[...] el espectáculo tenía un interés intelectual o estético. Nadie había visto antes la Villa desde ese punto de vista, es decir, en su forma íntegra. Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro, y el centro quedaba oscuro, como un vacío.¹⁰¹

Per quanto le telecamere montate sugli elicotteri consentano una visione inedita della villa, cogliendo un'immagine d'insieme che nessuno aveva mai visto prima, il suo centro continua a rimanere oscuro, configurandosi

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 171.

come "un vuoto". Il testo postula, così, l'impossibilità di rappresentare l'essenza della miseria, dal momento che qualsiasi sforzo volto a conoscerne la realtà intrinseca - sia esso individuale, mediatico o anche artistico - è destinato a naufragare. L'indigenza non può essere rappresentata, perché è una realtà che rimane sempre estranea, a prescindere dalla predisposizione di chi la guarda e dal linguaggio adottato. È questo uno dei motivi centrali del romanzo, che infatti ruota tutto intorno al tema della percezione e delle rappresentazioni - sempre parziali - di quell'universo misterioso che è la baraccopoli e la vita dei suoi abitanti. È per questo che, come osserva Noemi Voionmaa, *La Villa* afferma inanzitutto che "a pesar de todos los intentos por representar la pobreza, existe una imposibilidad de llegar a su conocimiento más esencial", dal momento che "no es posible conocer, desde cualquier tipo de discurso [...] dicha realidad"¹⁰².

Il romanzo rende pertanto conto, attraverso la struttura allegorica, del rifiuto di un'intera città nei confronti del proprio lato oscuro e inaccettabile. È per questo motivo che la realtà della *villa* rimane inconoscibile: la miseria che questa racchiude non soltanto risulta incomprensibile a chi la guarda da fuori, ma è anche oggetto di una vera e propria rimozione collettiva. È quanto emerge nella conclusione chiaramente allegorica del romanzo, dove l'ammissione finale di Maxi nel cuore della baraccopoli assume la forma di un ingresso nel mondo dell'inconscio. Condotta dai *villeros* in un'abitazione preparata appositamente per lui, Maxi si addormenta di colpo. La scena ha evidenti connotati fiabeschi:

Maxi dormía en un gran catre desplegable
que los villeros habían fabricado meses
atrás, y habían guardado esperando la

¹⁰² Noemi Voionmaa, *Op. cit.*, p. 132.

ocasión de usarlo. Lo habían hecho para él, cuando notaron cuán fuerte lo atacaba el sueño a la noche [...]. Era una especie de catre de campaña, de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas. [...] por supuesto no querían que nadie más que él lo usara. [...] Habían preparado asimismo un juego de sábanas de hilo, y una frazada de lana vicuña, teñida de rojo brillante [...].¹⁰³

L'ingresso nella *villa* comporta l'abbandono immediato dello stato di coscienza e il trionfo del sonno:

Lo llevaron hasta la casilla preparada, y cuando llegó, tambaleante y sin ver nada bajo los truenos, la cama ya estaba preparada. Dormía profundamente antes de que su cabeza tocara la almohada.¹⁰⁴

Tutto, all'interno della baraccopoli, rimanda all'universo dell'inconscio. La sua conformazione labirintica, basata su forme geometriche semplici che si ripetono caoticamente, è associata all'universo del sogno e dell'inconscio:

La casilla era un cubo apenas irregular, y el catre la ocupaba todo a lo largo [...]. El cubo era uno en un millón, colocados uno al lado del otro, con o sin huecos entre ellos, a veces apilados, en hileras o racimos, dispuestos al azar en una gran

¹⁰³ César Aira, *La Villa*, p. 187.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 188.

improvisación colectiva. Los constructores artesanales preferían las formas simples, no por motivos estéticos o utilitarios, sino justamente para simplificar las cosas. En la Villa la simplificación significaba algo distinto que en el resto de la ciudad. Las formas simples son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias. Y este anillo inabarcable pertenecía por derecho al incosciente. Los cables que unían las construcciones, tan numerosos e intrincados como ellas, contribuían a esta dedicación de la Villa al sueño.¹⁰⁵

In quanto realtà rimossa dalla coscienza collettiva, la villa è uno spazio che si manifesta soltanto nel sogno e appartiene soltanto al mondo dell'inconscio. Grazie a un complicato gioco di luci, la baraccopoli dà, inoltre, l'impressione di girare su se stessa e, per questo, è associata all'immagine di una ruota della fortuna, priva, però, di un vero e proprio movimento:

Quizás ésa era la famosa "rueda de la Fortuna", salvo que no estaba de pie como se la imaginaban todos, sino humildemente volcada en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran "arriba" y otros "abajo" sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar a ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 188-189.

vida se iba en pequeños desplazamientos
que en el fondo no significaban nada.¹⁰⁶

Se, da un lato, può essere accomunata a una ruota della fortuna per il modo fortuito in cui si associa al destino dei suoi abitanti, dall'altro rappresenta una condanna senza possibilità d'appello. Così, l'immagine di una ruota dove ogni posizione equivale all'altra, e si rimane sempre all'altezza del suolo, rinvia alla totale impossibilità, per coloro che la abitano, di modificare la propria sorte di miseria. In questo modo, come osserva Noemi Voionmaa, lo spazio della baraccopoli si configura come il regno "de la imposibilidad, de la repetición [...] sin diferencia substancial"¹⁰⁷. È questo, infatti, il territorio dove la città deposita i propri avanzi, dove nasconde il lato degradato di sé che preferisce non vedere. I *villeros* sono connotati come parte dei rifiuti che essi stessi raccolgono lungo le strade dei quartieri benestanti, apparendo, a loro volta, come residui di una società che tenta di sbarazzarsene relegandoli ai margini della vita collettiva. In questo senso, è opportuno notare come anche ai *cartoneros* è concesso, come a Maxi, di attraversare i due spazi figurati dal testo. Al contrario del percorso realizzato da Maxi, però, il loro viaggio non ha un carattere d'iniziazione e cambiamento interiore, ma è soltanto uno spostamento volto a riconfermare, ogni volta, la loro condizione di subordinazione a una società che li rifiuta. Come gli avanzi che raccolgono quotidianamente anticipando i camion della nettezza urbana, i *cartoneros* sono percepiti come materiale di scarto e, in quanto tali, vengono avvertiti dal resto della popolazione soltanto nel loro tragitto di degradazione, emblema di una segregazione forzata che trova una chiara corrispondenza nello spazio asserragliato della villa.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁷ Noemi Voionmaa, *Op. cit.*, p. 135.

Tuttavia, come abbiamo già anticipato, il romanzo mette in scena una trasgressione essenziale dell'ordine spaziale che garantisce la rigida separatezza tra i due mondi. Il percorso che realizza Maxi, giorno dopo giorno, avvicinandosi gradualmente alla baraccopoli, ogni volta un passo più addentro, si configura come una sorta di viaggio iniziatico che lo porta a violarne l'isolamento. Per quanto l'ingresso in questo universo estraneo sia sempre accompagnato dalla perdita dello stato di coscienza e il suo centro continui a risultargli inaccessibile, Maxi riesce, effettivamente, a infrangere l'interdizione che mantiene separati i due spazi. Sono numerosi gli indizi nel testo che ci portano a presumere che tale sconfinamento alluda, metaforicamente, a un cambiamento radicale di prospettiva che riguarda la realtà sociale sottintesa nella costruzione spaziale del testo.

Lotman rileva come, nella spazialità tipicamente binaria della fiaba, il passaggio del protagonista da una parte all'altra dello spazio, mediante l'infrazione di un divieto, implichi anche un passaggio semantico. Il superamento del limite e l'ingresso in un campo semantico inaccessibile a tutti, tranne che al protagonista, comporta per questi una serie di impedimenti che si addensano intorno al confine tra i due spazi. La frontiera agisce come un ostacolo, e il suo attraversamento innesca il processo diegetico¹⁰⁸. Anche in *La Villa* la trasgressione spaziale porta con sé tutta una serie di conseguenze che, come osserva Noemi Voionmaa, sono all'origine della parte poliziesca del romanzo¹⁰⁹. Tuttavia, quello che ci interessa notare qui sono le ripercussioni che l'infrazione del divieto comporta per Maxi e la sua percezione della baraccopoli. Il suo addentrarsi nell'universo estraneo della villa corrisponde anche alla presa di contatto con un nuovo

¹⁰⁸ Jurij Lotman, *Op. cit.*, pp. 280-284.

¹⁰⁹ Noemi Voionmaa, *Op. cit.*, p. 127.

campo semantico. Maxi è impreparato a capire questo mondo dalle regole completamente diverse, e la novità si esprime in un senso di meraviglia che è collegato alla "sospecha de la existencia de una riqueza oculta"¹¹⁰ nascosta dietro la facciata della povertà più radicale. È così che la sua ignoranza di questa realtà prende la forma di una visione onirica:

Medio dormido, más ciego que nunca (porque el pasaje bajo la corona de luz lo dejaba deslumbrado), Maxi alzaba la vista hacia el interior con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmágricos, murallas, pirámides, arboledas.¹¹¹

Il sentimento di meraviglia è intimamente legato al valore di rivelazione che assume, per lui, l'ingresso nel mondo estraneo della baraccopoli:

Fue como una revelación para él, y le hizo ver las cosas bajo una óptica distinta.¹¹²

Consentendo l'accesso a un nuovo universo semantico, il superamento del confine ha, come conseguenza, la scoperta di una verità nascosta che è, anche, occasione di un cambio di prospettiva, di una diversa visione del mondo. Ma qual è la nuova verità che viene rivelata a Maxi? In che modo cambia il suo modo di vedere la realtà? Di nuovo, a venirci in soccorso è la strutturazione dell'intreccio intorno alle opposizioni metaforiche

¹¹⁰ César Aira, *La Villa*, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹² *Ibid.*, p. 32.

oscurità/luce, notte/giorno, sonno/vigilia. L'ingresso graduale di Maxi nella *villa* si accompagna al progressivo avvicinarsi dell'inverno e al conseguente accorciarsi delle giornate:

Con el invierno, la noche se anticipaba cada día un poco más y el proceso terminaba más temprano y llegaban un paso más cerca de la villa. Como los camiones recolectores no cambiaban su horario, en realidad no había motivo para esta aceleración, salvo que a los cirujas el frío los hiciera trabajar más rápido, o buscaran menos, apurados por volver al abrigo de sus casillas, o la gente sacara más temprano la basura, engañada por la oscuridad.¹¹³

Fatto sta che i *cartoneros* raggiungono le loro abitazioni ogni giorno più presto, consentendo a Maxi di avvicinarsi sempre più alla baraccopoli. Nonostante la maggiore resistenza che gli consente di continuare nel suo tragitto più a lungo, Maxi si ritrova sempre più stanco e, di conseguenza, il sonno si fa ogni volta più insistente:

Estas ventajas quedaban compensadas con una acentuación de su ritmo diurno, y un adormecimiento más pesado y pegajoso; con el frío se gasta más energía, y él era un ser eminentemente físico. Como el caballo fiel que se uncía a todas las cargas sin discriminación, tiraba sin

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

sentir el esfuerzo, cada día un paso más
adentro del sueño...¹¹⁴

Ancora una volta, il percorso di Maxi è caratterizzato come un ingresso nel mondo del sonno e della perdita di coscienza. Tuttavia, in questo caso, l'intorpidimento non serve soltanto a connotare il suo accesso alla *villa*, ma ha invece un carattere più generale, che corrisponde al graduale scurirsi delle giornate e a un mutamento che coinvolge l'intera città. Il testo enfatizza spesso questo lento cambiamento che accompagna le sue incursioni nel nuovo territorio della *villa*, suggerendo in vari modi al lettore un significato latente:

Para alguien tan sensible como él a la
diferencia y sucesión de las horas del
día, el crepúsculo invernal no podía
dejar de tener un significado.¹¹⁵

Se, come abbiamo visto, l'oscurità, la notte e il sonno sono sempre associati nel testo all'universo della povertà, è possibile desumere che quello a cui Aira sta alludendo è un ingresso della società tutta in una fase d'impovertimento che trova nel viaggio di Maxi una descrizione metaforica. A ciò si aggiungono, nella parte conclusiva del romanzo, i continui riferimenti alla tempesta in arrivo, preannunciando la catastrofe del finale:

Caminaba ciego y sordo a lo que lo
rodeaba, muy rápido, completamente
abstraído. No llamaba la atención porque
toda la gente con la que se cruzó
también iba rápido, para llegar adonde

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

fueran antes de que se descargara la tormenta, que parecía inminente.¹¹⁶

Todo el día la tormenta se mantuvo en el mismo estado de inminencia, pero creciendo sin cesar; el cielo se ponía más oscuro a cada hora, la temperatura aumentaba, el aire se ponía más denso. Al crepúsculo, cuando Maxi se despertó de una siesta profunda, era una noche-día recorrida por gente que se escapaba furtivamente a sus casas.¹¹⁷

El clima daba miedo, y la gente se apuraba. En dos o tres ocasiones salió de su distracción creyendo que se había largado a llover, pero eran falsas alarmas.¹¹⁸

L'imminenza della tempesta in arrivo è ribadita a più riprese, in un climax di tensione che suggerisce l'avvento di una disgrazia. L'incredibile temporale che alla fine si scaglia sulla città corrisponde, narrativamente, a uno spostamento dell'azione quasi interamente nello spazio della baraccopoli, dove, difatti, si concentra la maggiore densità di precipitazioni:

Se estaba por batir el récord de precipitación, y todos los móviles que los canales tenían dispersos por la ciudad estaban provistos de un dispositivo de bolsillo, en plástico transparente, milimetrado, para medir el

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

nivel del agua. Pasados los cuatrocientos milímetros en una hora, las medidas habían entrado en terreno sin precedentes. [...] En una ciudad tan extensa como Buenos Aires solía suceder que en unas zonas lloviera más que en otras, y en este momento se daba la interesante coincidencia de que el máximo se estaba dando justamente en la explanada de la calle Bonorino. Las "noteras" no dejaron de observarlo, sobre todo porque en pocos minutos caería el récord histórico de volumen de agua en la Capital.¹¹⁹

Il passaggio di Maxi nello spazio miserabile della villa diventa, così, un'allusione metaforica al recente impoverimento della società argentina e, in particolare, alla caduta spettacolare di buona parte del suo ceto medio, con la conformazione di una categoria di nuovi poveri che è cresciuta in modo vertiginoso a partire dalla metà degli anni Novanta. È nel contesto di questa crisi eccezionale che ha colpito la classe media locale che è possibile interpretare la trama allegorica del romanzo, soprattutto per quanto riguarda il tentativo di comprendere la realtà dell'indigenza incarnato da Maxi. Il suo personaggio rimanda, infatti, all'improvvisa esperienza della povertà da parte di una società che si è sempre rappresentata come una società di classi medie¹²⁰, e alla conseguente necessità di misurarsi con una realtà fino a quel momento sentita come aliena. È importante notare come Maxi s'identifichi, ad esempio, con la sorte dell'amico mendicante, e che parte della sua curiosità nei suoi confronti sia attribuita proprio a questa

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁰ A questo proposito vedi Ana Wortman, *Construcción imaginaria de la desigualdad social*, Clacso, Buenos Aires 2007, in particolare pp. 23-54.

singolare immedesimazione. C'è una scena, nel testo, che è particolarmente significativa rispetto al modo in cui Maxi si rapporta al giovane barbone. Non trovandolo, come al solito, nel suo giaciglio improvvisato sotto il ponte, Maxi cede alla tentazione di imitare la sua posizione abituale e provare, così, a mettersi nei suoi panni:

[...] la curiosidad lo movió a hacer lo que no había hecho nunca, que fue meterse en ese espacio "privado", el "dormitorio" del linyerita, pasando por encima del pastizal. Lo hizo casi como si se identificara con él [...], como si fuera a ocupar su lugar y hacerlo "estar" a pesar de que se hubiera ido.¹²¹

Per un attimo, Maxi occupa il posto del *linyerita* e fa esperienza della sua quotidiana realtà di carenza. Anche se il testo non ne spiega il motivo, sente un'identificazione che viene ribadita anche più avanti, in riferimento alla sua ammirazione nei confronti del giovane vagabondo, che ha saputo resistere tutto l'inverno dormendo in strada:

Admiró la prolijidad con que estaba hecho el capullo de papel, que envolvía al durmiente literalmente de los pies a la cabeza. Debía de tener mucha práctica en hacerlo. Él podía dar fe que había resistido todo el crudo invierno en esas condiciones, noche tras noche. [...] Maxi se sintió orgulloso de él, quizá porque lo identificaba con su propia suerte.¹²²

¹²¹ César Aira, *La Villa*, p. 95.

¹²² *Ibid.*, pp. 96-97.

C'è probabilmente, in questa identificazione, un'allusione a quella graduale presa di coscienza della miseria circostante che il ceto medio argentino ha dovuto inevitabilmente affrontare con l'esperienza sconvolgente della propria vulnerabilità. È per questo motivo che Adelita, figura che condensa in sé le modalità con cui i poveri appaiono al resto della società, compare a Maxi quasi sempre riflessa nello specchio:

[...] la veía todos los días, en el espejo que tenía en la pared frente a la cama. [...] La veía solamente desde la cama, desde cierto ángulo, y siempre había supuesto que era una especie de aberración del cristal del espejo, que por casualidad parecía una silueta humana [...]¹²³

Sono rare le occasioni in cui Maxi la incontra fuori dalla realtà dello specchio e, quando gli capita di farlo accidentalmente, stenta sempre a riconoscerla. Dopo i due incontri iniziali all'uscita della villa, Adela gli appare soltanto nello specchio di fronte al letto, al suo risveglio di mattino molto presto, quando questi si trova presumibilmente in uno stato di semiveglia, per poi scomparire nell'arco della giornata:

Ahora que se habían conocido, que le había hablado, le encantaba verla, le iluminaba el día. [...] Después, en el curso del día, cuando se acordaba se acercaba al espejo a mirar, pero no la veía, dunque metiera la nariz en el vidrio. [...] ¿Dónde estaría? ¿Qué estaría haciendo? Por más que escudriñaba no veía más que su propia cara de niño

¹²³ *Ibid.*, p. 87.

grande, sus ojos limpios y vacios.
Afuera del espejo, no había vuelto a
verla.¹²⁴

Adela rappresenta, così, un'immagine speculare del sé, l'altra faccia della propria identità che Maxi fatica a riconoscere. La sua esistenza, per quanto avvertita sempre in uno stato di semicoscienza, sembra segnalare la possibilità di un destino comune:

Pero no era un sueño. Ella había salido
del espejo, para hacerle una
advertencia.¹²⁵

L'apparizione di Adela funziona dunque come un'avvertenza, dal momento che lo mette in contatto con una verità che Maxi aveva già intuito a proposito dei *cartoneros*:

[...] su existencia era casual y
dependiente de una circunstancia
histórica. La gente no se dedicaba a
hurgar en la basura por vocación, o
mejor dicho: habría bastado un pequeño
cambio socioeconómico para que esa misma
gente hiciera otra cosa.¹²⁶

Il viaggio di Maxi verso quello spazio della miseria che è la baraccopoli si configura, pertanto, come un percorso volto a rivelargli non soltanto la casualità che sta alla base dei destini marginali - e di qui l'immagine della ruota della fortuna associata alla *villa* - ma anche la labilità della propria sorte. Il suo percorso di conoscenza non gli insegna nulla di nuovo rispetto alla

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

realtà della baraccopoli, ma lo porta, invece, a scoprire qualcosa di fondamentale che riguarda se stesso. L'ingresso graduale nel mondo della povertà rimanda, metaforicamente, al percorso della società argentina, connotato come un'iniziazione a una doppia rivelazione: da un lato presa di coscienza di una realtà di miseria che non può più essere considerata un corpo estraneo a sé e, dall'altro, la scoperta della propria vulnerabilità strutturale. È, del resto, la visione di Adela nel proprio specchio a spingere Maxi a desiderare di "hacer algo por ella, en la medida de sus posibilidades" e dimostrarle, così, che "todavía quedaba gente buena"¹²⁷. L'allusione sembra essere al progressivo coinvolgimento delle classi medie, nell'Argentina di fine millennio, in nuove reti di solidarietà, come conseguenza di una crisi che mette in pericolo innanzitutto la loro esistenza. L'intera vicenda di Maxi rimanda a questa esperienza, connotando la sua decisione di aiutare i *cartoneros* come conseguenza di un'identificazione con il loro destino. Questa identificazione assume, nel testo, il carattere di un'occasione, che Maxi percepisce nei termini di un nuovo sentimento di speranza. Così è descritta la sua decisione di aiutare Adela e il *linyerita*:

La idea se había esbozado en forma muy vaga en su mente [...]. Pasó todo el invierno, que fue uno de los períodos más felices en la vida de Maxi. No habría podido decir por qué. Quizás porque se sentía sin deudas, sin proyectos, sólo con una esperanza, y no sabía qué se preparaba en el corazón de esa esperanza.¹²⁸

¹²⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 89.

Il percorso di conoscenza che implica la minaccia della povertà diventa, così, un'opportunità per ricreare il legame sociale e stabilire nuove forme d'interazione. Questo è il significato del sentimento di speranza provato da Maxi, che presagisce la possibilità di quell'incontro tra i due universi che è sempre stata la sua aspirazione. È questo desiderio vitale che lo spinge a cercare continuamente un contatto con il mondo estraneo dei marginali. Così, l'incontro nella villa con lo sconosciuto che si rivelerà poi essere Adela diventa, per Maxi, motivo di un improvviso entusiasmo quando si accorge che questi si dirige proprio verso di lui:

De pronto Maxi se sintió exaltado. De pronto le apareció como si se le revelara una punta de la gran incógnita de las profundidades de la villa. No sabía por qué. Sólo porque la figura venía de esa dirección, y tenía que saber de dónde venía, y venía a decírselo a él. Esto último era una suposición sin ningún fundamento. Pero era posible, y eso le bastaba. Y no era el único posible en juego. ¡Cómo le gustaría que fuera un conocido, y pudieran saludarse, y salir charlando! Aunque fuera el último de sus conocidos [...]. Es cierto que tal cosa entraba en la categoría del milagro.¹²⁹

Maxi desidera, più di ogni altra cosa, un contatto con quella figura altra che emerge dall'oscurità della baraccopoli. L'idea che possa trattarsi di un conoscente, e poterlo considerare così un suo simile, basta ad esaltarlo. In questo modo, *La Villa* propone una rappresentazione inedita della miseria urbana,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 79.

inserendola nel contesto di una crisi economica e sociale senza precedenti nella storia nazionale. Il romanzo descrive, per vie indirette, il generale processo d'impovertimento della società argentina e ne indaga le conseguenze per la vita collettiva, presentando la catastrofe come una singolare opportunità di redenzione. L'incontro delle diverse componenti della società nell'esperienza drammatica della povertà e della precarietà trova, nel testo, una raffigurazione in termini fiabeschi che non solo priva la vicenda di qualsiasi tratto tragico, ma la tinge persino di una nota di speranza. Il tragitto che porta i ceti medi ad avvicinarsi alla povertà degli indigenti eccede, così, la volontà di denuncia e assume il carattere di un'iniziazione che rimanda utopisticamente a un mutamento essenziale degli immaginari sociali.

Dietro la leggerezza e il principio di casualità che sembra regolare il dispiegamento immaginifico messo in piedi da Aira, è possibile riscontrare, dunque, una costruzione allegorica che propone, con una modalità inedita, una riflessione sulla realtà sociale argentina più attuale. Se, da un lato, le percezioni dominanti della miseria sono assimilate come prospettiva fondante del testo e la rappresentazione della povertà sembra limitarsi a una riproduzione tutta in superficie del suo simulacro, dall'altra, invece, la complessa trama allegorica intorno a cui si costruisce il romanzo è in grado di suggerire una verità alternativa. Tuttavia, non si tratta mai di un messaggio univoco che l'autore tenta moralisticamente di comunicare, ma di una serie di suggestioni che vengono proposte, in modo quasi impalpabile, come significati potenziali che il lettore è incaricato di sviluppare per conto proprio. Il testo si apre a numerose potenzialità semantiche, seminando alcuni spunti di riflessione che hanno il ruolo fondamentale di destabilizzare le percezioni correnti. Così, l'universo della povertà non appare mai raffigurato in modo

realistico con intenti miserabilistici, ma presentato, al contrario, come una realtà vuota, priva di significato per chi la guarda dall'esterno. La rappresentazione di questo vuoto conoscitivo si trasforma nel vero oggetto della narrazione, che si organizza intorno alla ricostruzione della sua genesi e il suo funzionamento. L'impossibilità per la città di vedere le proprie aree d'indigenza si declina, così, in una serie di rimandi - seppure estremamente sottili e sempre su un piano metaforico - a motivi e conseguenze di tale rimozione. Quello che poteva essere semplicemente l'ennesimo tentativo di descrivere la dura realtà della baraccopoli si trasforma, in questo modo, in un'indagine originale dei presupposti ideologici che sono all'origine dell'esclusione sociale, rimandando, al contempo, a un cambio di prospettiva che riecheggia un effettivo mutamento in atto nella società argentina. Il sottotesto allegorico che si cela dietro la proliferazione di linguaggi ipercodificati funziona, allora, come uno strumento volto a decostruire quella "caja negra"¹³⁰ che sono i discorsi correnti sulla povertà, mostrandone la sostanziale inadeguatezza e riduttività. I continui spostamenti da una convenzione generica all'altra e l'assimilazione iperbolica dei luoghi comuni sociali rispondono proprio a questa volontà di segnalare una sutura rispetto alle verità prestabilite, con una presa di distanza ironica che ne propone il superamento. L'introiezione dei clichè avviene sempre, nel testo, mediante il loro assoggettamento sistematico a processi di deviazione che ne smascherano il carattere artificiale e, pertanto, limitante. In questo modo, il lettore è

¹³⁰ Aira utilizza spesso la metafora della "caja negra" per riferirsi a idee ricevute e convenzioni in genere, e spiegare le potenzialità decostruttive del linguaggio letterario. Se "las cajas negras" sono quei marchingegni di cui conosciamo l'uso ma non il funzionamento, "el artista en nuestra sociedad es el único ciudadano corriente [...] que trabaja con una materia sofisticada y actual que no es una caja negra, es decir que puede ser desarmada y reconstruida enteramente". Vedi César Aira, "La utilidad del arte", in *ramona* n. 15, Buenos Aires, agosto 2001, p. 5.

invitato a cercare un significato altro in una trama allegorica sapientemente costruita intorno a complessi spunti semantici.

2. La raffigurazione euforica della catastrofe in *Yo era una chica moderna*.

Se *La Villa* è il romanzo in cui Aira introduce la tematica della crisi economica, connotandola come un momento di svolta nella conformazione degli immaginari sociali, *Yo era una chica moderna* completa l'operazione d'inversione semantica, focalizzando quasi interamente l'attenzione sui suoi risvolti in senso positivo. Aira scrive questo nuovo romanzo dopo gli eventi del 2001, quando la crisi ha già raggiunto il suo apice e dato luogo all'ingente protesta con cui la società civile ha saputo dare prova di un'inedita capacità di mobilitazione e, in seguito, di un impegno concreto nella costruzione attiva di uno scenario sociale alternativo.

La crescente recessione economica, l'impoverimento sempre più evidente di ampie fasce della popolazione e una profonda crisi di rappresentazione politica, a cui si aggiungeva ora la decisione governativa di confiscare i depositi bancari per salvaguardare le istituzioni finanziarie di fronte al collasso del sistema bancario, hanno innescato, nel dicembre del 2001, la nota rivolta popolare che ha portato alle dimissioni del Presidente De la Rúa e a un lungo periodo d'incertezza e ridefinizione politica. Le proteste del 19 e 20 dicembre hanno aperto, nel Paese, un nuovo ciclo di mobilitazione, con un deciso ritorno della politica nelle piazze che ha visto, come protagonisti, una molteplicità di attori sociali. In un clima di notevole effervescenza sociale, i quartieri, le strade, le piazze, le fabbriche e altri luoghi cittadini recuperati all'uso pubblico si trasformavano, così, nello spazio privilegiato di un nuovo incontro e scambio tra i diversi attori sociali in mobilitazione. Le grandi città, e in particolare Buenos Aires, sono diventate, da un giorno all'altro, l'espressione paradigmatica di un recupero dello spazio pubblico da parte dei settori

mobilitati. Il 2002 si è rivelato un anno straordinario, che ha visto, accanto all'acuirsi di una crisi sociale senza precedenti, il manifestarsi di una società profondamente mobilitata che, in una reazione disperata, tentava di recuperare una nuova capacità d'azione mediante la creazione di nuove reti di cooperazione e solidarietà. In poco tempo, l'Argentina si è trasformata in quel singolare laboratorio dell'azione collettiva che tanto ha colpito gli osservatori esterni, conferendo nuova visibilità a importanti movimenti sociali sorti negli anni immediatamente precedenti, come quello dei "piqueteros", comprendente una vasta gamma di organizzazioni di nuovi disoccupati, che ora si trovavano a interagire con alcune frange dei ceti medi mobilitati e con i movimenti di opposizione alla globalizzazione neoliberista. Al contempo, emergevano e si espandevano, soprattutto nella capitale, altre forme di auto-organizzazione sociale come le assemblee di quartiere, che si ergevano a eredi delle giornate del 2001, così come i collettivi culturali e d'informazione alternativa che, pur presenti già a partire dagli anni Novanta, non solo vivevano un'inedita proliferazione ma sviluppavano anche nuove forme d'intervento politico-culturale¹³¹.

La stesura di *Yo era una chica moderna* avviene proprio negli anni immediatamente successivi a questi eventi, e il fatto non può passare inosservato, dal momento che il riferimento alla crisi costituisce, seppure molto indirettamente, il centro della narrazione, che si fa eco degli effetti rinvigorenti che questa ha avuto per il legame sociale e il sentimento di partecipazione collettiva alla vita della comunità. Il romanzo propone, infatti, una raffigurazione euforizzante della catastrofe che può essere compresa soltanto nel contesto dell'imponente mobilitazione e spinta partecipativa che questa ha generato, coinvolgendo, inaspettatamente, anche

¹³¹ Seguo qui la ricostruzione di Maristella Svampa, *Op. cit.*, pp. 263-265.

vasti settori della classe media, oltre che della cultura e l'arte.

Anche se la crisi non vi compare mai esplicitamente, è possibile riscontrare una molteplicità di allusioni a questa esperienza, che costituisce, a nostro avviso, il suo sottotesto principale. L'intreccio ruota, infatti, intorno alla vicenda di un piccolo mostriciattolo che, accompagnato da due giovani "ragazze moderne", rade al suolo Buenos Aires e, una volta portata a termine la sua opera di distruzione, entra nel cuore di un uomo che non sapeva più amare, infondendogli, con questo gesto, nuova energia. Oltre a questo schema di fondo che riproduce, a nostro avviso, il percorso di caduta e convalescenza della società argentina, possiamo riscontrare una descrizione attenta del paesaggio di devastazione urbana che la crisi si è lasciata alle spalle e numerosi rimandi al clima culturale che si è andato creando nella città come reazione immediata da parte di una cittadinanza che non si è voluta rassegnare passivamente al disastro. Da un lato, abbiamo, dunque, una raffigurazione dello sfacelo urbano che è anche quella che compare ossessivamente in molta della narrativa argentina successiva al 2001, dando prova della potenza con cui l'immagine apocalittica di una città completamente trasfigurata dalla catastrofe si è sedimentata nell'immaginario collettivo¹³². Dall'altro, la ricostruzione di un contesto di rinascita culturale che si configura, nel finale fortemente metaforico del romanzo, come il nodo centrale intorno a cui costruire

¹³² Due casi esemplari sono i romanzi di Florencia Abbate, *El grito*, Emecé, Buenos Aires 2004 e di Pedro Mairal, *El año del desierto*, Interzona, Buenos Aires 2005. Su questo argomento vedi Elsa Drucaroff, "Narraciones de la intemperie: sobre El año del desierto de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes", *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento* n. 27, giugno 2006: <http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html> e Sebastián Hernáiz, "Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre", in *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento* n. 29, dicembre 2006: <http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiiz-SobreLoNuevo.html>.

una nuova speranza. A questo proposito, occorre segnalare che le due "ragazze moderne" in questione sono connotate nel testo come figure legate all'ambiente artistico di Buenos Aires, rimandando alle due giovani artiste Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, fondatrici della galleria d'arte e spazio culturale indipendente *Belleza y Felicidad* e dell'omonima casa editrice. Si tratta di uno degli esempi più noti di quella generale proliferazione di spazi culturali autogestiti sorti in seguito alla crisi e che tanto hanno contribuito al risveglio artistico della città come reazione alla catastrofe. Attraverso i personaggi delle due ragazze, Aira sembra voler celebrare il rinnovato fermento culturale che caratterizza l'Argentina posteriore alla crisi e in particolare la città di Buenos Aires, intravedendovi un'opportunità per rifondare il legame tra artisti e vita urbana. Il recupero di progetti comuni in campo artistico e la costituzione di spazi collettivi come luoghi di condivisione e d'incontro tra le varie anime che compongono la città riflettono, infatti, un'idea di una possibile salvezza attraverso la cultura che in questo periodo trova grande risonanza nel Paese. La storia di distruzione e redenzione cui dà vita Aira allude a questa nuova possibilità che si apre all'artista, associata al contempo, come vedremo, a un'opportunità per rianimare e dare nuova linfa alle pratiche d'avanguardia. Il progetto di una letteratura che recuperi la capacità di rottura propria delle avanguardie storiche svolge difatti un ruolo capitale nella poetica airiana, fortemente incentrata su un culto del nuovo e della continua trasgressione dei canoni vigenti. L'allusione al progetto di *Belleza y Felicidad* e alle sue fondatrici, che si destreggiano anche come autrici di opere letterarie in molti punti affini alla produzione airiana, si configura anche come un omaggio al nuovo panorama letterario che è emerso in concomitanza con la rinascita culturale di questi anni. Aira scorge, tra le conseguenze della crisi,

anche il sorgere di un modo nuovo di fare letteratura, intimamente legato a forme nuove di produzione e circolazione delle opere al di fuori degli spazi ufficiali. In questo senso, lo spazio di *Belleza y Felicidad* rappresenta un caso esemplare, dal momento che al regolare funzionamento come galleria d'arte unisce un'attività editoriale che promuove autori di prestigio ed emergenti, ma anche il commercio di un'ampia gamma di articoli che vanno dalla musica punk-rock e la *cumbia* a oggetti creati da artisti di strada e persino ciarpame vario trovato nei mercatini delle pulci. L'opera di Cecilia Pavón e soprattutto quella di Fernanda Laguna presentano, inoltre, numerosi punti di contatto con quella di César Aira, a cui sembrano in gran parte ispirate. Celebrando le potenzialità di queste nuove presenze nel campo letterario argentino, Aira sembra pertanto volere incoraggiare un filone che prende le mosse proprio dai suoi esperimenti, promuovendo, in questo modo, un rinnovamento del canone letterario a partire dai nuovi parametri introdotti mediante il proprio intervento. Il legame che Aira instaura con questi nuovi protagonisti della scena letteraria è inoltre in grado di illuminare un aspetto fondamentale della sua produzione, specialmente quella più recente, che ha a che vedere con il rapporto tra scrittura e realtà sociale. In questo caso, si tratta di un'aspirazione a intervenire nell'immaginario urbano a partire da una nuova prospettiva, che non è più quella tradizionale dello scrittore impegnato che rappresenta criticamente la realtà sociale con intenti di denuncia, ma un modo di vedere la letteratura come strumento per imporre un nuovo sguardo sulla città, rifondandone, mediante l'atto creativo della scrittura, la sua percezione corrente. Il rinnovato desiderio di influenzare la vita urbana a partire dalla pratica artistica che è incarnato dal progetto di *Belleza y Felicidad* trova, infatti, un perfetto corrispettivo

letterario in una narrativa che colloca Buenos Aires al centro della rappresentazione e ne propone immagini alternative che si delineano come raffigurazioni utopiche di una città possibile.

2.1 Sfacelo urbano e spirito di rinnovamento.

Yo era una chica moderna presenta una trama a dir poco bizzarra. La storia si svolge in un'unica notte e narra la vicenda di due giovani donne che percorrono la Buenos Aires notturna in cerca di evasione, tra discoteche, feste in casa di amici e lunghi bivacchi nel parco. La narrazione è affidata a una delle due ragazze, che si autodefinisce "moderna", intendendo con questo tutta una serie di attributi che includono una sessualità disinibita, una supposta cultura medio-alta che rappresenta la chiave d'accesso agli ambienti della scena artistica urbana, un uso spigliato del gergo psicoanalitico e, soprattutto, un rapporto privilegiato con la città. Tutto ha inizio quando una di loro scopre che il fidanzato ha messo incinta un'altra donna, e le due decidono, con una leggerezza che appartiene solo all'universo tutto in superficie di Aira, di risolvere il problema estraendo con la forza il bambino che la ragazza porta in grembo. Sorprese dall'arrivo improvviso della polizia, le due giovani si ritrovano ad affrontare una lunga fuga per la città portandosi dietro il feto, a cui si affezionano immediatamente e decidono di chiamare El Gauchito. L'esserino, che ha l'aspetto di un "monstruito humanoide"¹³³, è dotato però di una particolare forza distruttrice, a cui dà libero sfogo folgorando chiunque

¹³³ César Aira, *Yo era una chica moderna*, Interzona, Buenos Aires 2004, p. 60.

gli passi davanti, con l'approvazione divertita delle ragazze. In poco tempo, El Gauchito semina il panico nella città, lasciandosi ogni volta alle spalle uno scenario smisurato di devastazione, nonché le risate eccitate delle due amiche. Anche in questo caso, come accade sempre nei romanzi di Aira, la trama già di per sé fantasmagorica si abbandona a un climax di eventi sempre più strampalati, che conduce a un delirio ogni volta più sfrenato. Si passa, così, dagli infrasuoni letali emessi dal feto ai tentativi di due celebri giornalisti di ricomporre la giovane smembrata e, successivamente, alla lotta tra El Gauchito e un gruppo di rabbini che, per l'occasione, si trasformano in marmotte volanti. Sullo sfondo, la frenetica fuga delle ragazze attraverso la città, in un accumularsi insensato di eventi sconclusionati che non sembrano portare da nessuna parte. Poi, improvvisamente, l'intreccio si avvia verso la conclusione, e prima di richiudersi su se stesso, lascia spazio al gesto fiabesco con cui El Gauchito entra nel cuore di un ragazzo che ha perduto la capacità di amare, trovando finalmente una funzione oltre a quella meramente distruttiva. In questo modo, il finale sembra aprire la strada a una risignificazione della trama demenziale messa in piedi da Aira, incoraggiando il lettore a tornare indietro per decifrarne le allusioni nascoste. Anche nel caso di *Yo era...* è possibile, infatti, riscontrare tutta una serie di rimandi metaforici alla realtà referenziale più attuale, anche se, in questo caso, non si può più parlare di una costruzione allegorica fondata su uno schema preciso di rimandi. Si tratta, piuttosto, di una serie di allusioni disseminate lungo un testo fortemente orientato verso la fuga di senso e lo sperpero delle risorse verosimiglianti. Rimane, tuttavia, la volontà di suggerire un significato nascosto al lettore, presentandosi come una lettura della crisi recente, seppure in una versione molto particolare e tutta allusiva. Il lettore argentino non può, infatti,

non scorgere questo riferimento nella descrizione che il testo fornisce dell'opera di devastazione generata dal Gauchito, dal momento che la sua raffigurazione rievoca esplicitamente lo spettro di uno sfacelo urbano che si è cristallizzato in modo indelebile nell'immaginario collettivo. A questo proposito, è opportuno ricordare che l'immagine della città devastata e in preda alle proteste è una presenza assillante in molta della narrativa immediatamente posteriore al 2001, rispecchiando l'intensità con cui si è fissata nella percezione comune. Il testo ricostruisce il contrasto tra le due immagini contrapposte della città come appariva prima e dopo la crisi economica, presentando la metamorfosi come un cambiamento repentino, effetto dell'opera distruttiva del Gauchito. Così, quando le due giovani raggiungono la Calle Florida, questa si presenta ancora come un punto nevralgico della città:

La calle Florida, línea de París que une el Sur con el Norte de la urbe, era el escaparate de la elegancia y la riqueza argentinas. Delgadísima, íntima, un salón, nadie se atrevía a hollarla si no era bien vestido, perfumado, con tiempo de sobra y dejando atrás sus preocupaciones. Todo se volvía mundano y desenvuelto en el pasaje de las horas del lujo. Era el paseo del ocio y la moda, menudeaban los saludos, el movimiento era incesante pero pautado por la detención para la charla cortés improvisada y para la admiración y el flirt. Las tiendas elegantes alternaban con las fachadas de las severas mansiones, cerradas y dormidas cuando sus dueños se hallaban en Europa o en el campo, o abiertas en festejo siempre

inaugural cuando recalaban en la ciudad. No era infrecuente que un gran señor, turfman, senador, juez, siempre estanciero, cruzara en pijama y batín a la Richmond a leer el diario, o al baño turco del Jockey Club, cuyas escalinatas habían atrapado más de un escaipín de cristal.¹³⁴

La strada emana un'eleganza pacata propria di un'altra epoca, e si presenta ancora come il lussuoso viale residenziale che è stato fino a inizio del secolo scorso. Non si tratta però di una regressione analettica a un'epoca passata, ma di una voluta confusione temporale tra momenti storici diversi. Il riferimento all'edificio del *Jockey Club*, andato a fuoco nel 1953, così come quella a una celebre boutique d'inizio Novecento o al centro culturale *Amigos del Arte*, che funzionava tra gli anni Venti e Quaranta del secolo scorso, si giustappongono alle atmosfere degli anni Sessanta, che emergono nella caratterizzazione di questa celebre strada del centro come sede dell'*Instituto Di Tella* e delle caffetterie Florida Garden e Augustus che in quel periodo proliferavano, oltre che nell'allusione alle librerie grondanti novità del post-strutturalismo:

Las vitrinas de las joyerías eran soles de diamantes, las librerías francesas acumulaban las últimas novedades del postestructuralismo [...]. En la tiendecita aguamarina de Marilú Bragance, un estuche perfumado esperaba la moda de las niñas, de inspiración celestial. En los salones de Amigos del Arte se inauguraba una exposición de Van Dongen, en el Di Tella una de Budas de

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 64-65.

plata. El Florida Garden, el Augustus, llenos a pesar de la hora y estrepitosos por el ruido de las lavadoras automáticas de vajilla. Los extremos estaban marcados por las dos grandes tiendas de departamentos, al norte Harrod's, al sur Gath & Chaves.¹³⁵

Che si tratti degli anni Trenta o Sessanta, sembra dire Aira, quel che conta è che un'intera tradizione della città è andata in fumo, e si tratta proprio di quella vetrina privilegiata di sofisticazione che rispecchiava la centralità culturale ed economica del Paese nel contesto latinoamericano. Poco più avanti, infatti, il testo ci riporta a tempi più recenti, dal carattere decisamente meno idilliaco:

Con las alternancias del cambio y las frecuentísimas devaluaciones de nuestra sufrida moneda, Florida se llenaba regularmente de turistas, que fluían de norte a sur, desde los grandes hoteles que rodeaban la Plaza San Martín. El desfase orario con sus lugares de origen hacía que estas oleadas se sucedieran de noche como de día, y la calle seguía en funcionamiento las veinticuatro horas. Por ese motivo la habíamos encontrado tan transitada.¹³⁶

Alle immagini di prosperità delle descrizioni precedenti si sostituiscono l'inflazione economica e l'invasione della tradizionale strada del lusso da parte di orde di turisti attratti dal cambio favorevole. Subito dopo, tuttavia, un nuovo salto temporale ci conduce, senza

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 66.

preavviso, all'epidemia di febbre gialla di fine Ottocento:

En sentido contrario, los afectados por la Fiebre Amarilla abandonaban el viejo casco colonial del sur, insalubre por la promiscuidad de sus callejas atestadas y sus conventillos multirraciales, y emprendían el éxodo hacia el norte ventilado y palaciego. Familias enteras transportaban en carritos tirados a mano sus pobres pertenencias, entre las cuales dormían bebés y ancianos, rumbo a un destino inmobiliariamente incierto.¹³⁷

La descrizione dell'esodo verso zone più salubri della città continua, confondendosi però alla miseria che caratterizza la realtà odierna del centro cittadino:

Elegían las horas turbias de la madrugada con la esperanza de no ser vistos y colocarse inadvertidos en las fortalezas del privilegio. Una decadencia tercermundista de pobreza y desaliento invadía la arteria de lujo. Inmigrantes que se habían quedado a medio camino de la fortuna, alcohólicos, miserables, mendigos, pernoctaban en el célebre paseo.¹³⁸

In questo modo, il testo crea un'analogia tra l'antica espansione della città verso il nord e l'attuale processo di decentramento urbano, conseguenza delle politiche urbanistiche avviate negli anni Novanta, che hanno incoraggiato il moltiplicarsi delle urbanizzazioni

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 67.

private alla periferia della città e il dislocamento delle offerte commerciali e culturali verso i quartieri residenziali¹³⁹. Lo spostamento che, a fine Ottocento, ha visto la popolazione agiata occupare le "fortezze del privilegio" a nord della città è così associato al più recente processo di autoreclusione dell'élite in zone separate e protette della città. La miseria e lo sconforto che accompagnano l'antico esodo rimandano, pertanto, al percorso di decadenza che ha coinvolto il centro storico della Buenos Aires contemporanea, ma anche, metonimicamente, a un impoverimento più generale della società tutta, frutto di una distribuzione diseguale delle risorse comuni. La metamorfosi di Buenos Aires nella città della crisi inizia, in questo modo, a prendere forma:

Un escalón por encima de la mendicidad sin máscara, los músicos, bailarines de tango, saltimbanquis y las infaltables estatuas vivientes, que se habían vuelto una especialidad de Florida, y hasta habían logrado un certificado de atracción turística. Reyes de oro, astronautas, Charlots en blanco y negro, hoplitas encalados, en forzada inmovilidad salvo el parpadeo del "¡gracias!" cuando caía una moneda en la caja. Horas y horas de estatuas, días y noches. Vistas de cerca, con un poco de atención, revelaban su precariedad desarrapada, los jirones da la parálisis. Monumento a las consecuencias no deseadas del progreso, su quieto desfile incesante era el de una juventud

¹³⁹ Sul processo di decentramento urbano, vedi Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires 1994, pp. 13-23. Sulle urbanizzazioni private, vedi anche Michael Cohen, *Op. cit.*

que ya no podía trabajar ni crear y debía resignarse a representar, y lo esperaba todo de la benevolencia de los extraños.¹⁴⁰

Le statue viventi, impersonificate da giovani che si arrabattano offrendo ai turisti uno spettacolo raffazzonato e miserabile, diventano l'emblema di una società colpita da una profonda incapacità di cambio e atrofizzata nelle proprie aspirazioni. Le loro figure evocano uno scenario d'incertezza e prostrazione, connotando la gioventù come vittima sacrificale di un modello sociale tutto volto al perseguimento di un progresso indiscriminato ed escludente. È la visione di questo quadro di desolazione a scatenare la furia distruttrice del Gauchito:

El Gauchito se puso como loco al ver por primera vez a las estatuas vivientes. La impresión lo achataba y se ponía cóncavo como un wok. Soltaba un grito de asombro. Debía de producir una especie de vacío, porque las estatuas vivientes salían proyectadas hacia atrás a velocidad fantástica, y chocaban contra grupos de turistas sonámbulos, desparramándolos para todos lados como en el bowling.¹⁴¹

All'azione devastatrice del mostriciattolo si aggiunge la reazione rabbiosa dei malcapitati testimoni del disastro, che si lanciano, a loro volta, in veri e propri combattimenti reciproci, aggravando così la catastrofe in una guerra di tutti contro tutti:

¹⁴⁰ César Aira, *Yo era una chica moderna*, pp. 67-68.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

Los veíamos trenzarse en combates a muerte. [...] Ciegos, los patovicas tiraban golpes al azar. [...] Los turistas volaban y caían de cabeza. Los mendigos, niños y adultos, se precipitaban a robarles la billetera mientras todavía estaban aturcidos, o les arrancaban el reloj pulsera, los aros, las cámaras. Atrás [...] había venido la policía que se esforzaba por restaurar el orden. Todos contra todos, en un grand guignol truculento.¹⁴²

La catastrofe è ormai una realtà: la città ha compiuto la sua metamorfosi, trasformandosi in quella landa desolata percorsa da famiglie di disperati sulle loro improvvisate carrette e da diseredati di ogni sorta che affollano le strade in cerca di un angolo dove passare la notte. Il panorama della crisi affiora, inoltre, nell'allusione agli scontri cittadini che si sono verificati nelle giornate di dicembre, che hanno visto non soltanto l'emergere di forme particolarmente violente di protesta, ma anche di una dura repressione da parte della polizia che è costata la vita a diversi manifestanti¹⁴³. La descrizione della città come un campo di battaglia non può che rievocare le immagini di quelle giornate, corrispondenza che è inoltre rafforzata dal precedente riferimento al crac bancario, mediante el "agujero"¹⁴⁴ riscontrato nelle casse della discoteca dove si svolge la

¹⁴² *Ibid.*, p. 69.

¹⁴³ Wortman descrive l'esplosione della crisi nelle giornate di dicembre del 2001 come una "crisi nella crisi" che, annota, si è manifestata attraverso episodi di violenza sociale di diversa natura, sia nella forma della violenza come protesta sociale contro i partiti politici che di saccheggi spontanei nei supermercati e attacchi alle istituzioni bancarie. Gli incidenti di violenza sono inoltre stati sempre accompagnati da una rigida repressione da parte della polizia, che ha causato la morte di cinque manifestanti nelle proteste di Buenos Aires e altri ventisei nel resto del Paese. Ana Wortman, *Op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁴⁴ César Aira, *Yo era una chica moderna*, p. 38.

prima metà del romanzo. Il riferimento, naturalmente, è giocoso, ma serve a inquadrare la narrazione nell'ambito della crisi economica:

Cuando hacían la caja, al amanecer, descubrían que faltaban seis mil pesos. Faltaron la primera noche, y culparon al desorden de la apertura; la segunda noche el funcionamiento de la disco se había hecho mucho más fluido, pero volvieron a faltar seis mil pesos. Se volvieron locos haciendo cuentas, revisando los tickets uno por uno, reconstruyendo el movimiento desde la hora de abrir a la de cerrar, y no dieron con la clave. La tercera noche se mantuvieron especialmente atentos, y a la hora del arqueo volvía a faltar la misma cifra. A la noche siguiente, aun a riesgo de hacer más lento el servicio, adoptaron un sistema de doble chequeo de cada cobro, pero no hubo caso; una vez más se habían desvanecido seis mil pesos.¹⁴⁵

La sparizione reiterata dei 6.000 pesos, nonostante i continui controlli delle entrate fatturate ogni notte, sembra rinviare, in modo parodico, al grave debito pubblico del Paese alla vigilia del 2001, e specialmente ai tentativi fallimentari del governo De la Rúa di riattivare l'economia a partire dal riaggiustamento dei conti statali e l'adempimento del debito pubblico. L'allusione non pretende certo un'esaustività analitica, ma si delinea comunque come un richiamo scherzoso alle contingenze immediatamente precedenti all'esplosione della crisi.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

Se El Gauchito incarna lo spirito di distruzione che rade al suolo la città, le due ragazze che lo accompagnano sono, in parte, responsabili della catastrofe. Tutto ha inizio quando le due strappano il feto dal grembo della madre, creando con questo gesto efferato un piccolo mostro. La descrizione della manovra, per quanto presentata con una leggerezza che è tipica di Aira, appare particolarmente cruda:

En el baño [...] realizamos la extracción. Ella gritaba, primero se puso roja como una rosa oscura, después más y más pálida (le bajó la presión), su llanto se hizo angustiado, ya no contra nosotras, ya no destinado a causarnos conmiseración o culpa, sino vuelto hacia ella, como para seguir oyéndose más allá de la muerte. [...] Fue una cirugía sin instrumentos. Improvisada sobre la marcha. Buscábamos el feto, y sabíamos dónde encontrarlo. [...] Al fin (fue ella misma la que se lo buscó) quedó cabeza abajo, y nosotras tirando de las piernas, una de cada una, con las aletas de la pelvis apoyadas en los hombros. Hicimos palanca: uno, dos, ¡tres! La vulva se rasgó hacia adelante y hacia atrás, y un toque de sangre golpeó el techo. La soltamos, y antes de que tocara el suelo ya estábamos metiendo las manos hasta el codo en la abertura.¹⁴⁶

Nonostante l'evidente sofferenza di Ada, le due ragazze procedono nella loro opera di smembramento con disinvoltanza noncuranza:

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 52-54.

Sacábamos cosas, las mirábamos al trasluz, y las decartábamos con impaciencia. Nos habría venido bien tener más conocimientos de anatomía. Los órganos salían envueltos en coágulos, en tubos, resbalosos y blandos. "¿Será esto?" "No, eso debe de ser la vesícula." "¿Y esto? No, qué va a ser. Parece el corazón, aunque ella no tiene." "¿No será el cerebro?" "¡Qué asco, qué porquería!" [...].¹⁴⁷

La scena è estremamente crudele, ma il tono con cui viene descritta rimane giocoso. Le due ragazze non sono mosse semplicemente da una cieca indifferenza, ma vivono un'attrazione irresistibile e animalesca nei confronti del crimine, che avvertono come parte di un'esuberanza giovanile che le porta a cercare emozioni sempre più forti:

Sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones. Si este relato cae en manos de chicas como nosotras (que es lo que me propongo y el motivo por el que escribo), aprovecho la oportunidad para recomendarles el crimen como exaltador de la vida.¹⁴⁸

La violenza si configura quindi come un mezzo tra i tanti per fare un'esperienza più intensa della vita, trasformandosi in un vero e proprio istinto di sopraffazione:

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

Matar, secuestrar, mutilar, violar, en lo profundo de la noche, en un sótano, en un depósito abandonado, en una casa cuyos habitantes se hayan ido de viaje. La violencia puede ser un problema, lo mismo que los imponderables que puedan presentarse, y sobre todo la resistencia de la víctima. Pero todo se supera, y llega el momento en que queda el crimen puro, la efusión de la sangre, la mirada en blanco que dice "Perdí", y la risa en rojo que responde "Perdiste"; entonces es como si el crimen empezara, una ola enorme a la que nada puede oponerse.¹⁴⁹

Non ci sono dubbi sulla spietata freddezza che accompagna l'aggressione, e l'impassibilità con cui le due tormentano la ragazza è motivo non solo di compiacimento, ma anche di una vera e propria teoria celebrativa della vessazione. Va inoltre osservato che il rapimento di bambini, specie di neonati venuti al mondo in situazioni di cattività e tortura, rimanda immediatamente, nel contesto argentino, a turpi episodi risalenti all'epoca dell'ultima dittatura militare. Il gesto delle due ragazze trova, infatti, una corrispondenza nell'altro aborto forzato che compare nel testo, che vede come vittima proprio Roberto, il fidanzato di Lila, e rimanda esplicitamente a quel periodo:

Roberto también había iniciado su carrera en la policía como un monstruito gris e informe, aunque las circunstancias habían sido muy diferentes. Su madre murió en un tiroteo con la policía, cosida a balazos. Cuando los policías se acercaron al cadáver,

¹⁴⁹ Idem.

todavía con las Itakas amartilladas por precaución, descubrieron que la muerta estaba embarazada, y que los desgarres [...] habían dejado a la vista el nido placentario donde se había estado formando el nuevo ser. Uno de los policías tuvo la curiosidad de ver qué era eso, y metió la mano y arrancó el feto [...]. Una vez que lo hubo sacado, no lo volvió a meter, ¿para qué? En ese ánimo de broma ruidosa que suele suceder a los estados de gran tensión, se lo arrojó a la cara a un camarada, que lo abarajó en el aire y se lo lanzó a otro, y así estuvieron divirtiéndose hasta que tareas más urgentes reclamaron su atención.¹⁵⁰

Per non lasciarlo in mezzo alla strada, il poliziotto porta il feto al commissariato, dove rimane a lungo su uno scaffale tra cianfrusaglie varie. Poco alla volta, i poliziotti cominciano ad affezionarsi all'esserino, che presto viene dotato di una piccola divisa e una pistola in miniatura, finché non cresce e diventa a sua volta un agente di polizia. La vicenda risale presumibilmente all'epoca dell'ultima dittatura militare, sia perché rimonta al momento della nascita di Roberto, che per l'allusione ironica a un passato di barbarie protagonizzato dalla polizia:

Estas cosas ya no pasan en la fuerza policial de nuestro país, desde hace muchos años; pero aquellas eran épocas bastante bárbaras, marcadas por una

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

impune brutalidad (que por lo menos mantenían a raya a los delincuentes).¹⁵¹

La parabola di Roberto rimanda, in questo modo, alla nota vicenda dei bambini strappati alle vittime della dittatura militare, spesso cresciuti ed educati a loro insaputa dagli stessi carnefici dei loro genitori, ma anche a un più generico crimine nei confronti delle forze innovatrici del Paese che si perpetua ciclicamente. A questo proposito, occorre segnalare una pista accennata nel testo attraverso la figura del Commissario Cipolletti che, improvvisando una lunga predica ai ragazzi che si trovano nella discoteca, offre una chiave di lettura metaforica degli eventi:

-Ustedes se preguntarán [...] por el motivo de mi presencia aquí esta noche. [...] Vine porque sabía que esta noche, aquí, iba a nacer un niño. [...] -No me pregunten cómo lo supe - seguía el Comisario-, los policías lo sabemos todo, aunque a veces nos hagamos los estúpidos. Yo supe que esta noche se cumpliría una promesa, ¡y nacería un niño! [...] Acudí, como una vez acudieron los pastores a un pesebre [...] la esperanza era la misma. Un niño que nace es esperanza, es renovación. ¿Y qué descubrí al llegar? Que ese niño no nacerá ¡nunca! ¿Por qué? Porque lo mataron antes de la hora sagrada del parto. Hicieron una victima prematura. Manos crueles, impacientes, lo

¹⁵¹ *Ibid.*,, p. 111.

arrancaron del seno tibio donde maturaba
lentamente...¹⁵²

Seguendo la ricostruzione metaforica di Cipolletti, la speranza simbolizzata dal nascituro si trova dunque stroncata da mani impazienti, rese crudeli dalla fretta di vivere. La speranza è quella che le nuove generazioni vedono nel futuro, e che in questo caso muore ancora prima di nascere:

-Ese niño era... ¡el Futuro! El Futuro que estaba creciendo en la bolsa placentaria de la juventud, y que ha abortado por la prisa irreflexiva con la que ustedes...¹⁵³

[...] Sí, chicos, ustedes han matado a la Inocencia que los hacía felices, y la mataron por el apuro en vivir.¹⁵⁴

Le ragazze sarebbero dunque colpevoli di avere sacrificato la propria innocenza per voler crescere troppo in fretta. È complicato, e al contempo fuorviante, cercare una coerenza allegorica tra i diversi rimandi del romanzo, che ostenta continuamente un carattere essenzialmente delirante e irriducibile a un'interpretazione univoca. Non ci interessa, pertanto, decifrare tutti i rimandi metaforici disseminati lungo il testo riconducendoli a un'unità di significato, dal momento che questi si trovano spesso in contraddizione tra loro, contribuendo al generale crescendo d'incoerenza che caratterizza l'opera. Tuttavia, è possibile riscontrare una serie di allusioni che si configurano, volutamente, come una rete di suggestioni e significati possibili affidati all'interpretazione attiva del

¹⁵² *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

lettore. In questo caso, possiamo associare l'atto efferato di violenza con cui le due giovani sacrificano la propria speranza a un'involontaria negligenza delle proprie necessità più essenziali, dimenticate nella fretta di vivere. Va osservato, a questo proposito, che il testo istituisce una precisa analogia tra la loro vicenda e la storia recente del Paese:

La historia argentina nos ofrecía un espejo en el que verificarnos. No la historia del pasado sino la del presente. Las privatizaciones sobre todo, nos sacudieron desde la base [...].¹⁵⁵

Ma in cosa consiste questa analogia? Le due ragazze sono contraddistinte da un irrefrenabile desiderio di eccellenza, che le porta a confrontarsi continuamente l'una con l'altra, in una corsa frenetica di crescita interiore:

La carrera que corríamos para estar una a la altura de la otra nos mantuvo en movimiento. Era una carrera peculiar, porque siempre nos estábamos alcanzando; nunca nos adelantábamos, siempre nos sentíamos ligeramente retrasadas. Escrúpulos aterradores nos asaltaban por la noche. ¿Cuál era la verdadera naturaleza de nuestro ser, cuál era la velocidad justa de nuestro crecimiento espiritual?¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁶ *Idem.*

Il paragone con l'amica europea Porfiria, che soffre di un disturbo che la porta a crescere senza sosta, non fa che acuire il loro desiderio di miglioramento:

Cuando supimos de la extraña enfermedad que sufría Porfiria, y nos pusimos a pensar que nunca dejaría de crecer, sentimos al mismo tiempo un desaliento infinito y un deseo más fuerte que nunca de sobreponernos y persistir: un deseo de excelencia.¹⁵⁷

È a questa urgenza di crescere e migliorare che allude Cipolletti, associandola a una fatidica rinuncia a un futuro di speranza. Il parallelo con la storia recente argentina ci rimanda, allora, al mito di modernità che ha plasmato le politiche neoliberiste degli anni Novanta, determinando un processo di "modernizzazione escludente"¹⁵⁸ nel Paese. È, difatti, un irrefrenabile desiderio di modernità che fa loro perdere di vista l'essenziale, come ammette una delle due a proposito della decisione di Roberto di sposare la donna che ha messo incinta:

-Es difícil, entender. Es difícil sobre todo porque interviene una lógica del pasado. ¡Suena tan antiguo, eso de la joven embarazada y las bodas reparadoras! Para decirte la verdad, había creído que esas cosas ya no pasaban. Pero evidentemente siguen pasando.

-La biología sigue en vigor.

-Quizás nosotras nos comprometimos demasiado con lo moderno, y perdimos de

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁵⁸ Vedi Maristella Svampa, *Op. cit.*, in particolare pp. 21-91.

vista los hechos de la vida. Lo antiguo
vuelve, como una venganza.¹⁵⁹

In questo modo, l'unica decisione possibile resta quella dell'atto vendicativo e distruttivo, del crimine orribile che dà vita a quel mostro di devastazione che è El Gauchito.

-¡Debemos salvar tu noviazgo!

Era fácil decirlo. Lamentablemente, el noviazgo es un estado inestable, difícil de asir. Pero la acción tiene la cualidad mágica de hacerse a sí misma, y crear sus propios objetos; si el noviazgo de Lila y Roberto había dejado de existir, mejor, el salvataje lo restauraría entero y nuevo, brillante como una gota de rocío.¹⁶⁰

"L'azione si fa da sé": si tratta di un concetto particolarmente caro all'autore, che, come abbiamo già sottolineato, rinvia spesso a questa capacità straordinaria, propria di qualsiasi azione, di mettere in moto infinite concatenazioni di eventi, vale a dire nuova azione. Basta cominciare, e il resto è tutto fuga in avanti, impulso di continuazione e rinnovamento profondo. Per questo non bisogna mai voltarsi indietro, e continuare a guardare avanti, in una costante messa a profitto dei movimenti casuali della fortuna. Per questo motivo, il fallimento della relazione tra Lila e Roberto diventa occasione di un nuovo inizio, da intraprendere dopo l'opera di distruzione. Inizia a emergere, così, quel processo d'inversione semantica con cui la devastazione generata dal Gauchito assurge a un'opportunità imperdibile di cambiamento. È questo il

¹⁵⁹ César Aira, *Yo era una chica moderna*, p. 46.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

motivo di tanta esaltazione di fronte alla sua furia omicida:

Había en mí, quizás en nosotras dos, una sed de sangre. Me maravillaba la facilidad con que podía matar El Gauchito, y creo que fue entonces que empecé a amarlo.¹⁶¹

Dal momento che, di fronte all'evidenza della catastrofe, non è più possibile sostenere la propria modernità, tanto vale fare tabula rasa e ricominciare completamente da capo:

Si era el fin de mi modernidad, quería celebrarlo con un verdadero apocalipsis [...]. Me desentendí de los resultados. Quería gozar del proceso. El Gauchito lo hacía todo por nosotras.¹⁶²

Le due ragazze scorgono la possibilità di un nuovo ordine che si cela dietro la catastrofe, proponendone una lettura in positivo che coinvolge anche la crisi del 2001 che costituisce il motivo intorno a cui ruota metaforicamente tutta la narrazione. La crudeltà del loro gesto passa immediatamente in secondo piano, così come la descrizione della strage generata dal Gauchito perde qualsiasi tratto realistico, in un dispiegamento delirante di eventi ogni volta più assurdi che non contempla indugi drammatici:

De su cuerpecito gris de trompo blando salían rayos en todas direcciones, los rabinos caían fulminados en forma de marmotas enroscadas, de sus cadáveres

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶² *Ibid.*, p. 105.

saltaban murciélagos que a media altura quedaban presos en burbujas verdosas y se iban directo al cielo por el techo abierto. Josephine Baker gritaba como una poseída reuniendo a sus veinte hijos adoptivos, pero El Gauchito era implacable: un rayo de baba blanca directo a la cabeza de los niños, y ardían como una vela instantánea. La negra también recibió lo suyo: una flecha de baba en la panza, y se disgregó en bolas violetas nacaradas. [...] Tatave vino corriendo hacia nuestra mesa, con un cuchillo en la mano y en la otra una bandeja vertical como un escudo para protegerse de los lanzamientos de El Gauchito. No le sirvió de nada. Murió despanzurrado y sus intestinos corrieron como serpientes entre las patas de las mesas.¹⁶³

Il massacro compiuto dal Gauchito è completamente privo di dimensione tragica, e i dettagli cruenti dell'operazione sono presentati in modo giocoso, come in una scenografia *splatter* ricostruita tutta in superficie. Gli spostamenti della narratrice e dell'amica Lila per la notte di Buenos Aires trova, inoltre, una descrizione poetica, focalizzata sull'intensità del loro sentire e una nascosta densità di significato:

La noche fina y sinuosa se metía en todas partes, aun en medio de las escenas más tumultuosas y las más iluminadas. Como una viborita de aceite negro, o como la cola de un animal desconocido, corría entre los cuadros de

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 105-106.

la luz y les daba movimiento. Montadas en la línea negra de la noche, Lila y yo nos escapábamos de la fijeza. Empezábamos a darnos cuenta... Nuestra conciencia se expandía... A veces hay que hacer algo muy feo para que la belleza salga a luz.¹⁶⁴

Il loro percorso di devastazione per le strade della città assume il senso di una fuga da una paralisi immobilizzante, che si configura come l'unico strumento in grado di riportare in vita "la bellezza", ponendo le basi di un mutamento radicale. Tutto, in loro, è desiderio di vivere ed entusiasmo. Il vitalismo che le caratterizza si esprime in un continuo senso di ebbrezza e in un clima di euforica concitazione:

Nos reíamos como locas, como locas, como locas... Las carcajadas se hundían como tirabuzones en la oscuridad de la noche. Siempre era lo mismo, cuando llegábamos a cierto punto. A partir de ahí, ya nadie nos entendía, y nosotras mismas tampoco nos entendíamos, pero por exceso, porque nos entendíamos demasiado bien.¹⁶⁵

Le due ragazze sono l'incarnazione stessa della gioventù, eccitata davanti alle infinite possibilità che la vita sembra promettere e, al contempo, determinata a spremere ogni goccia del presente:

El gran desafío de nuestra vida era... la vida. Lo interno, lo profundo de la vida. (Se necesitan largos y afilados y

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 83

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 27

violentos tirabuzones para entrar en lo profundo y abrirlo; no es cuestión de sentarse a pensar.) Buscábamos lo inolvidable, lo irreversible.¹⁶⁶

Si osservi l'insistenza sull'immagine del cavatappi come strumento di accesso alle profondità dell'esistenza: il meccanismo d'incuneamento ed estrazione violenta rimanda all'altra opera di asportazione realizzata su Ada, mentre evoca al tempo stesso, mediante una figurazione tipicamente surrealista, l'intensa compenetrazione con la vita che caratterizza le due giovani. La giustapposizione dei due rimandi sollecita, ancora una volta, un'associazione tra l'opera di distruzione iniziata con la sottrazione del feto e un sostanziale vitalismo che conduce all'azione. È la ricerca di esperienze uniche e indimenticabili a spingerle a compiere atti irreversibili, in grado di produrre mutamenti talmente drastici da stravolgere completamente il mondo circostante e affermare irrevocabilmente il nuovo. In questo modo, le due ragazze sono connotate come portatrici del nuovo, protagoniste privilegiate di uno spirito di cambiamento che allude alle potenzialità intrinseche delle nuove generazioni. A questo proposito, occorre notare come il riferimento cifrato alle figure di Cecilia Pavón e Fernanda Laguna, fondatrici della nota galleria d'arte e casa editrice autogestita *Belleza y Felicidad*, collochi le due protagoniste femminili del romanzo nel contesto della nuova scena artistica argentina. Ritornando alla lunga tirata di rimprovero improvvisata da Cipolletti, possiamo rilevare un richiamo preciso a queste due figure dell'universo underground porteño. La lunga metafora reiterata - peraltro inconcludente e pretenziosa - con cui il Commissario costruisce la sua ramanzina si sofferma sull'immagine

¹⁶⁶ Idem.

simbolica di due ragazze, additate come colpevoli di avere assassinato l'Innocenza:

-... yo las admiraba y las quería como a dos hijas, y sigo queriéndolas a pesar de todo. Dos chicas bonitas, criadas con amorosos desvelos por sus padres, dos amigas inseparables que no tenían secretos una con la otra, y no tenían secretos con el mundo porque no habían tenido tiempo, en la frescura de su juventud, de hacer nada que debiera ocultarse [...]. Y sin embargo me desilusionaron [...]. De abajo de sus caras graciosas asomó el rostro horrible de la crueldad, sus cuerpecitos esbeltos revelaron los tentáculos deformes del monstruo que las habitaba... [...] ¿Saben quiénes son? [...] ¡Son la Belleza y la Felicidad!¹⁶⁷

Il riferimento allo spazio fondato dalle due giovani artiste ammicca al lettore colto che ha dimestichezza con il circuito alternativo dell'arte e la cultura bonaerensi. A ciò si aggiunge l'allusione scherzosa al legame profondo che unisce le due inseparabili amiche, che è parte della mitologia che circonda le due giovani donne e la loro unione professionale nel progetto di *Belleza y Felicidad*. L'effetto umoristico è garantito dal fatto che, in un primo momento, le due giovani faticano a cogliere il senso della fiorita digressione allegorica in cui indugia Cipolletti e si convincono che il loro delitto sia stato scoperto:

¡Estaba hablando de nosotras! Todo
coincidía. En un vértigo de

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

interpretación reconsideramos lo
metafórico de la metáfora anterior, y
nos sentimos desenmascaradas.¹⁶⁸

La *boutade* si arricchisce, inoltre, di un accenno ironico alla complessa orchestrazione metaforica dell'intreccio, sovrapponendo l'intricata metafora di Cipolletti ai meccanismi testuali di costruzione del senso figurato. Se, nella logica del testo, l'allusione alle due giovani artiste avviene mediante il riferimento alla bellezza e la felicità che compaiono nel nome dello spazio che queste hanno fondato, Cipolletti rovescia la relazione tra i due termini utilizzando, viceversa, l'immagine delle fanciulle per alludere simbolicamente a questi due ideali, che a loro volta rimettono a un ulteriore significato, reso però incomprensibile dalla sua retorica eccessivamente ingarbugliata.

La vertigine interpretativa è anche quella stimolata nel lettore, che si ritrova costantemente a confronto con una molteplicità di rimandi e significati traslati difficilmente coagulabili in un discorso coerente. Aira tiene a creare paralleli con la realtà referenziale e suggerirne interpretazioni potenziali, ma sempre all'interno di un continuo movimento destabilizzante. Il rinvio a Cecilia Pavón e Fernanda Laguna - che tra l'altro presta un suo acrilico all'immagine di copertina - rappresenta, ciononostante, uno dei punti fermi intorno a cui si costruisce la narrazione. L'allusione serve, infatti, a rievocare tutto un universo culturale di fondamentale importanza nell'economia del romanzo, che vede nell'emergere di nuove forme d'intervento artistico e culturale in genere il segno di un rinnovamento profondo nella società argentina. Le due protagoniste femminili partecipano, infatti, di un ambiente bohémien che ha una precisa corrispondenza nella vita sociale di Buenos Aires. Si tratta di un circuito di consumo

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 76.

culturale che coinvolge una serie di luoghi urbani specifici, quali bar, discoteche, feste private, centri culturali, gallerie d'arte, teatri e altri spazi consacrati all'ozio e l'espressione artistica. Il contesto in cui si sviluppa, contraddistinto da una forte domanda di contenuti culturali, si nutre di una contaminazione tra spazi dell'ozio e spazi della cultura che ha visto un notevole incremento nell'ultimo decennio. Conseguenza di un più generale processo di apertura della sfera culturale ad altri ambiti della vita pubblica, il proliferare di questi spazi ibridi rappresenta uno degli aspetti più visibili della nuova interazione tra settori eterogenei della società che ha caratterizzato gli anni immediatamente posteriori alla crisi. La nuova "movida" bonaerense - che esemplifica un processo di normalizzazione di molte delle esperienze sorte come risposta alla crisi - gravita intorno a una vasta gamma di associazioni culturali, collettivi d'arte, fabbriche recuperate o semplicemente locali notturni che ospitano incontri destinati al confronto artistico e sociale, a volte costruiti in spazi riciclati che conservano volutamente tracce delle loro antiche funzioni e dei significati a esse correlati. Si tratta di spazi frequentati soprattutto da un pubblico legato all'universo emergente della cultura e dell'arte, ma anche da tutta una bohème che contribuisce alla divulgazione dei suoi gusti e valori facendone il perno del proprio stile di vita. Spesso sono luoghi nati con una specifica funzione sociale di dibattito e incontro comunitario intorno alle nuove problematiche evidenziate dalla crisi, allo scopo di promuovere valori e idee alternativi a partire dai saperi, le abilità e sensibilità estetiche e intellettuali apportati dai diversi partecipanti uniti nell'azione collettiva. A volte si tratta di veri e propri spazi di lotta politica, come nel caso delle fabbriche recuperate che hanno aperto le porte all'intervento di intellettuali e artisti, altre

di collettivi di artisti che, viceversa, ospitano iniziative di carattere politico e sociale. Si tratta di un fenomeno strettamente legato alla crisi, frutto di una rivalorizzazione della cultura come strumento essenziale di resistenza collettiva e produzione di nuovi significati, ma anche di una rinnovata spinta partecipativa che coinvolge le nuove generazioni di artisti. Aira tiene a evidenziare il rapporto che unisce le due ragazze a questo contesto, esplicitandolo, anche se in modo sottile e intriso d'ironia, sin dalle primissime righe che aprono il romanzo:

Yo era una chica moderna, que salía mucho. Salía para mantenerme al tanto de lo que pasaba, y además porque me gustaba. [...] Siempre se estaban inaugurando lugares nuevos, lugares temáticos... No es que fuera a buscar chicos, era otra cosa.¹⁶⁹

La modernità che la voce narrante si attribuisce è associata alla sua frequentazione notturna di luoghi sempre diversi, nello specifico di "luoghi tematici". L'allusione a questo tipo di locali non è affatto casuale, esemplificando le modalità ironiche con cui Aira connota questo ambiente culturale. I bar tematici sono, infatti, locali sorti a Buenos Aires in tempi recenti con l'intento di unire alla consueta offerta gastronomica una serie di attrattive legate a un tema specifico, che può spaziare dall'automobilismo alla moda o al design d'arredamento, e talvolta si associa anche a eventi artistici minori. L'allusione potrebbe far pensare semplicemente a una caratterizzazione del personaggio come parte di una piccola borghesia pretenziosa e decisamente kitsch, ma i continui rimandi all'underground artistico di Buenos Aires lo smentiscono, rivelando

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

invece il carattere provocatorio della descrizione. Aira allude al contesto dell'arte emergente associando i suoi spazi di espansione a ordinari bar tematici destinati a cullare la propria clientela nell'illusione di partecipare ad attività di tipo culturale. Non c'è sarcasmo in Aira, ma soltanto un intento ironico volto a stemperare l'omaggio tributato a questo microcosmo della cultura porteña, additandone le pose più infantili. È una modalità che si ripete spesso nel corso del romanzo, che alternativamente assegna alle sue giovani protagoniste connotati edonisti, snob o narcisisti. Si veda, ad esempio, il tono perentorio con cui la narratrice riferisce il proprio modo d'intendere la musica:

Me molesta que me hablen en esos lugares. A la música hay que respetarla, aunque sea una porquería. Nunca respondo a una pregunta, y en realidad ni siquiera las oigo. Prefiero una comunicación por gestos, por movimientos, siguiendo la onda de la música. Eso de andar gritándose al oído para hacerse entender, en las discos, es una pérdida de energía.¹⁷⁰

Lo snobismo con cui la ragazza afferma l'esistenza di un unico modo legittimo di rapportarsi alla musica produce effetti comici, configurandosi come una parodia della sacralità attribuita all'arte e alla libera espressione della propria creatività. La sua presa di posizione categorica è, inoltre, animata da un senso di superiorità derivato dall'appartenenza a un gruppo sociale che si considera detentore del buon gusto, applicato però, in questo caso, al contesto mondano della discoteca. La comune fruizione della musica in un locale è considerata come un atto che si deve necessariamente avvalere di

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

competenze specifiche e di una particolare sensibilità estetica, in un equiparazione della dimensione dell'ozio a quella dell'arte. Il testo sembra rimettere all'universo di una bohème che, estremizzando idee e valori distintivi dell'ambiente artistico e culturale, ne potenzia gli aspetti più modaioli e portatori di distinzione sociale. Con uno spostamento ironico, il mondo dell'arte e della cultura emergenti trovano così una rievocazione scherzosa nella loro versione degradata e caricaturale.

Nonostante questo aspetto vagamente parodico, le due giovani sono tuttavia connotate, nel testo, come portatrici di un vitalismo profondo, capace di trasfigurare ogni volta il mondo circostante in immagini di grande impatto poetico, che Aira attinge per lo più a un immaginario di derivazione surrealista. Il loro sguardo euforico sulla realtà influenza infatti notevolmente il tono della narrazione, rendendo suggestive anche le circostanze più ordinarie. In questo modo, anche i modesti eventi che hanno luogo nella discoteca esprimono un loro incanto, dotando d'intensità magica dettagli frivoli come le dinamiche mondane di seduzione o le scelte di abbigliamento:

Ada bailaba con un chico alto y flaquísimo que me gustó, hasta que me di cuenta de que era el pibe que había venido conmigo. Yo me había puesto un vestidito gris con breteles. Ada tenía una blusa fucsia, y una gorra. Aldo una campera inflada roja que no se sacó. Lila de negro. El gato de azul. La falta de luz y de espacio lo transformaban todo.¹⁷¹

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

Oltre all'allusione umoristica a certa libertà di costumi nell'improvviso ritorno d'interesse per il giovane di cui si era poco prima liberata e che ora sembra non sapere nemmeno riconoscere, possiamo osservare l'evocazione, attraverso poche rapide pennellate, di un mondo intenso, fatto di colori e forme vivaci. A ciò si aggiunge la presenza di un gatto, per di più vestito di blu, che poco ha a che vedere con la scena ma serve a ricontestualizzarla in una dimensione di sogno, evidenziandone le potenzialità immaginifiche. Si tratta di un procedimento tipicamente surrealista, volto a illuminare il lato fantasmagorico della realtà. Lo sguardo euforico delle due ragazze si risolve spesso in immagini visionarie, come nella scena in cui un amico racconta di avere visto Josephine Baker e i venti bambini che ha adottato, e l'eccitazione della narratrice si trasforma in una vera e propria visione:

Los veinte niños adoptados, de todas las razas, se encendían en el cielo y eran mis amigos, mis amantes, mis hermanos. Y el cielo, que había vuelto a ponerse negro como un terciopelo, era el cuerpo de la célebre Venus negra, que se sacudía y bailaba sobre nosotros. Lila y yo nos reíamos como locas. Ahí estaba la explicación de que todos nos sintieramos tan bien, sin haber tomado ninguna droga.¹⁷²

L'intera narrazione si adegua a questa prospettiva euforizzante, connotando le due ragazze come portatrici di un'esuberanza e vitalità capaci di dare nuova luce all'universo che le circonda. Per questo la notte, momento che per antonomasia sfugge al controllo della

¹⁷² *Ibid.*, p. 26.

razionalità utilitarista, rappresenta il loro ambito d'azione privilegiato:

Montadas en la línea negra de la noche,
Lila y yo nos escapábamos de la
fijeza.¹⁷³

La città sconfinata e assopita che, interrompendo la propria attività frenetica, si abbandona a nuove significazioni, è il luogo prescelto del loro deambulare. Le due giovani percorrono la Buenos Aires notturna in lungo e in largo, con spostamenti talmente rapidi da suggerire una conoscenza e un dominio minuzioso dei suoi spazi. Gli incessanti andirivieni per la città rappresentano lo sfondo su cui si costruisce la vicenda, continuamente intervallata da incontri fortuiti e avventure legate a spazi urbani specifici. La città si trasforma al loro passaggio, plasmandosi sullo spazio interiore delle due ragazze e dando prova della propria permeabilità a nuove risignificazioni. C'è, nel testo, un'immagine che condensa il loro rapporto con Buenos Aires:

Desde allí teníamos un vasto panorama de la ciudad dormida, o que se aprestaba a dormir. Los círculos de edificios que nos rodeaban se extendían hasta el horizonte, como ondas en un lago oscuro. Por una brecha en los círculos alcanzábamos a ver los arcos moriscos del puente Alsina, gigantescos. Era un puente que también era un palacio, y allí se terminaba Buenos Aires, al otro lado empezaba la Provincia. Parecía mentira que se viera desde donde estábamos, porque era lo más lejano que

¹⁷³ *Ibid.*, p. 83.

podíamos imaginarnos; y sin embargo estaba cerca. Era hermoso, exótico. Ni Lila ni yo habíamos transpuesto nunca el puente Alsina, ni ningún otro. Nunca habíamos salido de Buenos Aires [...] ¹⁷⁴

Le due ragazze dominano la città dall'alto, ne conoscono le regole e i segreti, ma il loro sapere si estende soltanto entro i confini che la separano dalla provincia. L'unica realtà che conoscono è quella di Buenos Aires, con cui s'identificano completamente:

Lo que teníamos ante nosotras, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida. ¹⁷⁵

La loro identificazione con la città è totalizzante. Buenos Aires è lo spazio che le definisce e, al contempo, lo scenario del loro intervento. Gli spostamenti all'interno della città si configurano infatti, ogni volta, come un nuovo gesto di riappropriazione del territorio, che si apre così a nuovi significati. Il mondo interiore delle due ragazze si sovrappone, in questo modo, ai suoi codici consueti, ricostruendo lo spazio urbano a partire da una nuova prospettiva. È in questo senso che va interpretato il paesaggio di distruzione che le due si lasciano sempre alle spalle. La radicale metamorfosi dello spazio circostante prodotta dal loro transito per le strade della città si delinea come frutto di una sostanziale forza innovatrice, che le rende costantemente portatrici di nuovi significati. L'opera di devastazione generata dalle loro deambulazioni acquista, così, una connotazione altra rispetto a quella semplicemente distruttrice, affermandosi come momento essenziale di una rifondazione dello spazio urbano a

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 41.

partire da nuove premesse. È per questo motivo che la vicenda si chiude con il balzo finale del Gauchito nel cuore di uno dei personaggi, a cui restituisce la capacità di amare:

La historia había terminado. Terminaba en la nada, en el abismo. Pero El Gauchito, que si nuestras sospechas eran ciertas era el motor de todas las historias, se había despertado y volvía a la acción. Erizado, brillante, dio un salto y pareció quedar suspendido en el aire por un momento:

-¡BLAAAH!

Su grito llenó la plaza, hizo temblar el gomero y dispersó las estrellas del cielo como las bolas en una mesa de pool. Se prendió al pecho de Osvaldo, que había quedado paralizado por la sorpresa, y lo abrió de arriba a abajo como si se tratara de un cierre relámpago. Con dos de sus miembros separó las cortinas de piel y quedaron a la vista las costillas. [...] Con precisión de cirujano metió un tentáculo entre dos costillas de la izquierda, y arrancó un carozo negro y duro, arrugadísimo. [...] Se coló él mismo entre las costillas, y con un par de maniobras veloces y precisas [...] se colocó en posición de corazón, atrayendo venas y arterias y conectándolas a las puntas de sus cuatro miembrecitos, aspirando y expulsando sangre.¹⁷⁶

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 120-121.

Dal momento che incarna lo spirito di distruzione, El Gauchito è anche origine di cambiamento, generando, con la sua carica innovatrice, nuove possibilità di azione. La sua funzione vitale si manifesta, difatti, nel gesto finale con cui restituisce al ragazzo nuova linfa e una rinnovata capacità di amare:

Un profundo suspiro sacudió el cuerpo otra vez intacto de Osvaldo, y miró a su alrededor. [...] Lo mirábamos. Los ojos habían empezado a brillar, irradiaba una energía nueva. [...] El Gauchito había encontrado una función, ¿y había una función más noble que la de ser un corazón? Sabíamos que lo haría bien. [...] Estábamos seguras de que Osvaldo amaría, ¿pero a quién? Sólo el tiempo podría decirlo.¹⁷⁷

La sua è una capacità di risvegliare passione ed entusiasmo, originando un rinnovato desiderio di interagire con il reale e, pertanto, un profondo impulso dinamico. L'accento si sposta così dalla catastrofe agli aspetti innovatori che questa è in grado di generare, conferendo all'opera distruttrice del Gauchito una connotazione finalmente positiva. Il disastro che scatena l'azione nella parte iniziale del romanzo si va configurando via via come un'opportunità per ricominciare da nuove premesse, culminando nel gesto finale che sembra decretare l'inizio di una nuova epoca. In questo modo, l'allusione alla terribile crisi del 2001 si accompagna alla rivalutazione del suo potenziale in quanto motore di un cambiamento radicale, illuminando anche il senso della fitta trama di allusioni al clima di fervore sociale e culturale che percorre la città. Possiamo, allora, leggere il testo come una ricostruzione metaforica della

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.

rinnovata passione e spinta partecipativa che ha caratterizzato la reazione della società civile allo sfacelo. La riappropriazione dello spazio urbano che caratterizza gli spostamenti delle due ragazze suggerisce, inoltre, un legame inscindibile tra questo impulso e l'emergere di un nuovo rapporto con la città. L'attenzione è posta soprattutto sul contesto artistico, e in particolare letterario, mediante l'allusione alle due fondatrici di *Belleza y Felicidad* e l'apparizione finale del personaggio di Osvaldo, che rimanda alla figura di Osvaldo Lamborghini, scrittore feticcio di Aira ed esponente carismatico dell'avanguardia argentina negli anni Settanta. L'effetto rintemprante che ottiene su di lui El Gauchito rinvia, infatti, alle nuove potenzialità aperte all'artista, ma soprattutto allo scrittore, dalla nuova congiuntura. Naturalmente, il riferimento non è alla crisi in sé, che il testo assume come inevitabile, ma all'inedito clima culturale che questa ha generato, ponendo le basi di una straordinaria mobilitazione da parte della cittadinanza. La sconosciuta spinta partecipativa emersa negli anni immediatamente posteriori alla crisi ha evidenziato un rinnovato desiderio di intervenire nella realtà collettiva e soprattutto urbana che ha trovato, infatti, un riscontro immediato anche nella sfera artistica, influenzandone profondamente le pratiche. Il romanzo si configura, a nostro avviso, come una rievocazione del nuovo rapporto tra artisti e città, celebrando, mediante una raffigurazione euforica della catastrofe, tutto un universo culturale che sembra aprire le porte a nuovi orizzonti di intervento artistico.

2.2 La città da rifondare.

Abbiamo già accennato al clima di grande fervore sociale sorto in seguito all'esplosione della crisi nel 2001,

caratterizzato da una ampia varietà di azioni collettive da parte della società civile, come reazione spontanea di fronte al disastro in cui era piombato il Paese. I "cacerolazos" con cui inaspettatamente la classe media argentina è scesa in piazza, pentole alla mano, a chiedere le dimissioni del governo De la Rúa nelle giornate del 19 e 20 dicembre rappresentano uno degli esempi più noti e vistosi di un improvviso e imponente fenomeno di mobilitazione da parte della cittadinanza. Le assemblee di quartiere, considerate le eredi dirette dei *cacerolazos* di dicembre e protagonizzate come questi dal ceto medio urbano, hanno sviluppato, nei mesi successivi a questi eventi, un'intensa attività di protesta incentrata soprattutto su manifestazioni che dai quartieri si spostavano verso punti strategici della città, dando voce al proprio dissenso nei confronti dell'ordine politico e sociale vigente. La loro azione, concepita in un primo momento come continuazione delle proteste di dicembre, prevedeva soprattutto cortei e *cacerolazos* organizzati intorno alla consegna "Que se vayan todos" che aveva dominato quelle movimentate giornate. Nei primi mesi del 2002 il fenomeno era così vasto che si potevano contare, nel Paese, più di duecentocinquanta assemblee di quartiere¹⁷⁸. Con il tempo, molte di queste hanno iniziato a elaborare anche altre proposte, recuperando molti spazi cittadini a un uso pubblico, organizzando mense popolari per i bisognosi e, soprattutto, dedicandosi ad attività culturali aperte a tutta la comunità. Al contempo, la maggior parte delle assemblee hanno instaurato rapporti con altri attori sociali legati alla protesta, come i movimenti di disoccupati, i *cartoneros* e i lavoratori della fabbriche recuperate. Poco alla volta, le azioni intraprese hanno

¹⁷⁸ Vedi Sebastián Benítez Larghi, "Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001", in Ana Wortman (a cura di), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires 2009, a cui si rifà buona parte della nostra ricostruzione.

cominciato ad acquistare un carattere più marcatamente culturale, visibile sia all'interno delle stesse manifestazioni di protesta, che iniziavano a includere anche *performance* e teatralizzazioni di vario genere, che nelle molteplici attività di tipo culturale organizzate dai rispettivi quartieri. Cominciava a delinearsi esplicitamente, in questo contesto, una strategia volta a produrre e diffondere nuovi valori e idee a partire dalla socializzazione e messa a frutto dei saperi e le sensibilità estetiche e intellettuali apportati dai diversi partecipanti all'azione collettiva. Le assemblee sembravano dedicare sempre più i propri sforzi e spazi all'organizzazione di attività culturali e artistiche, quali dibattiti, laboratori teatrali o corsi di pittura, aprendo, in molti casi, centri culturali autogestiti nei propri quartieri d'azione. Si tratta di proposte impegnate a costruire, attraverso pratiche culturali specifiche, nuove relazioni sociali, basate sui principi della solidarietà, l'orizzontalità e la partecipazione collettiva. L'idea centrale è quella di condividere e socializzare saperi, metterli eventualmente in discussione, e applicarli collettivamente per intervenire in una serie di aspetti problematici della realtà sociale. La cultura è diventata gradualmente l'ambito d'azione privilegiato delle assemblee, sia che si tratti di esprimere il proprio disgusto nei confronti della realtà vigente, che di generare e trasmettere modelli alternativi di socializzazione. Le assemblee di quartiere hanno iniziato ad attrarre, inoltre, la partecipazione attiva di intellettuali e artisti interessati a collaborare con le loro attività e contribuire alla produzione di nuovi significati politici e culturali. La convinzione che la cultura rappresenti uno strumento in grado di generare significati alternativi rispetto a quelli egemonici, promuovendo valori quali la solidarietà, la convivenza e la condivisione di progetti collettivi ha trovato un'enorme risonanza nei nuovi spazi

autogestiti sorti con la crisi. Le stesse fabbriche recuperate e autogestite dai lavoratori in lotta allo scopo di impedirne la chiusura¹⁷⁹ hanno iniziato ad ospitare, al loro interno, spazi adibiti alla produzione e divulgazione di attività culturali. In alcuni casi, sono state allestite all'interno delle fabbriche aree separate che funzionano come veri e propri centri culturali, dove hanno luogo spettacoli, concerti, mostre d'arte e corsi di diverso genere. Nonostante la loro gestione sia spesso affidata ad attivisti per lo più esterni che prestano il loro aiuto in forma volontaria, questi spazi sono stati concepiti come luoghi di promozione e divulgazione di valori legati alla lotta politica portata avanti dai lavoratori, oltre che come un'occasione di sviluppo di saperi e abilità specifici. Da un lato, quindi, la volontà di creare un ambiente specifico destinato alla formazione, con un'ampia offerta di corsi e laboratori che spaziano dalla danza e la sceneggiatura alla costruzione di strumenti musicali, passando dai workshop di ceramica e gioielleria. Dall'altro, la messa in opera di un luogo d'incontro e interazione con l'esterno, dove la vasta convocazione di artisti e pubblico funziona come strumento per diffondere la propria lotta e trovare l'appoggio di altri settori sociali. Talvolta, agli spettacoli e le esposizioni della programmazione consueta si accompagnano festival più articolati, caratterizzati sempre da uno specifico contenuto sociale e politico e incentrati sulla rivendicazione di esperienze di militanza analoghe. Affiora, insomma, in questi spazi, una concezione della

¹⁷⁹ Le fabbriche recuperate rappresentano un nuovo fenomeno sorto verso la fine degli anni Novanta, con l'acuirsi di un intenso processo di disindustrializzazione e disoccupazione, e trovano una diffusione e visibilità maggiore dopo il 2001. Si tratta di iniziative intraprese da gruppi di operai che, di fronte alla chiusura delle fabbriche in cui lavoravano, decidono di occuparle e gestirle in modo autonomo e cooperativo. La convivenza tra fabbriche recuperate e spazi culturali è analizzata da Claudia Uhart e Viviana Molinari nel saggio "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica", in *Ibid.*, pp. 155-174.

cultura come strumento di lotta politica e miglioramento sociale che rappresenta il carattere distintivo delle nuove pratiche associative sorte in concomitanza con la crisi.

Il proliferare di nuovi spazi autogestiti destinati alla partecipazione attiva della cittadinanza al di fuori della politica tradizionale si accompagna, infatti, a una riabilitazione della cultura come veicolo di valori alternativi, di cui si evidenzia la profonda capacità di interferire con la realtà sociale. Sono numerosi, infatti, i centri culturali autogestiti sorti in questo periodo come forma di resistenza ai modelli egemonici, ponendosi come obiettivo la costruzione di una trama di significati a questi opposti. Si tratta di luoghi designati alla partecipazione sociale e aperti all'intera comunità, con una vasta offerta di servizi gratuiti, quali spazi di gioco per i bambini, biblioteche, laboratori artistici, aiuto scolastico, ricreazione, incontri destinati alla discussione, salute e consulenza legale. Sono anche spazi d'incontro dove si realizzano feste, concerti e altri eventi. L'offerta culturale comprende attività come la danza, corsi di tango e candombe, teatro, tecniche acrobatiche, drammaturgia, fotografia, arti visive e plastiche, chitarra e canto. Si propongono di sviluppare strategie volte a rafforzare i vincoli sociali, dando vita a reti di solidarietà all'interno dei rispettivi quartieri, ma ambendo anche a una visibilità nel resto del territorio urbano. Spesso le loro manifestazioni sono legate, infatti, a un nuovo uso della città, con l'occupazione festiva dello spazio pubblico. Una pratica molto diffusa è quella delle feste nelle strade, che solitamente gira intorno all'espressione artistica, la diversità culturale e alcune problematiche sociali riguardanti i settori popolari, come la crisi della scuola pubblica e la questione abitazionale. L'azione collettiva si esprime, dunque, in nuovi modi di occupare e percepire il

territorio pubblico e la città. I nuovi spazi autogestiti sembrano costituirsi, infatti, come una risposta alle necessità, da parte degli abitanti dei diversi quartieri, di recuperare luoghi destinati all'incontro e alla creazione di nuove pratiche legate al lavoro, la partecipazione sociale e la cultura. Si tratta sempre di esperienze collettive, fondate sull'incontro tra diversi settori sociali, che elaborano nuovi modi di costruire la socialità intorno alla gestione di progetti autonomi e comunitari, secondo un'organizzazione orizzontale e cooperativa. Espressione di forme nuove di resistenza, le attività svolte da queste associazioni rispecchiano una volontà di trasformare la realtà sociale un passo alla volta, introducendo la cultura, l'arte e la partecipazione politica nella vita quotidiana della città. Al contempo, evidenziando la propria distanza rispetto alla militanza politica nei partiti e alla logica assistenzialista, rivendicano, attraverso le proprie pratiche, una responsabilizzazione collettiva. La maggior parte delle esperienze associative emerse in questo periodo rivelano un'impronta marcatamente culturale, frutto di una rivendicazione della cultura come ambito privilegiato di produzione di significati alternativi e, di conseguenza, capace di ricreare il legame sociale su nuove basi. La cultura è percepita, nelle nuove concezioni dell'azione sociale, come uno spazio generatore di modelli alternativi agli ideali economici che erano stati egemonici nel decennio precedente, proponendo al loro posto stili di vita non consumisti, fondati sulla solidarietà e la partecipazione attiva da parte della società civile. Se negli anni Novanta la cultura era stata relegata a un ruolo di secondo piano, con l'eclissarsi di una politica culturale esplicita, verso la fine del secolo questa torna a invadere la sfera sociale, seppure sotto forma di resistenza nel nuovo associazionismo culturale e in

alcuni gruppi sociali giovanili¹⁸⁰. Si riscontra, inoltre, in questi nuovi spazi di resistenza, un'organizzazione ineditamente orizzontale, democratica ed egualitaria, che si traduce nella pratica assembleare e informale. Le nuove forme di azione sociale sono spesso caratterizzate dalla ricerca di nuovi stili di vita dalle reminiscenze comunitarie, e da un questionamento delle strutture burocratiche di taglio strumentale, con il recupero di forme di organizzazione di tipo cooperativo. In ambito artistico, soprattutto, si rileva una volontà di promuovere valori non mercantili e favorire la circolazione dei prodotti culturali secondo modalità estranee alla sfera mediatica tradizionale, come testimoniano i numerosi collettivi d'arte, teatri indipendenti e case editrici autogestite sorti in questo periodo.

Al calore dell'esaltazione solidaristica delle assemblee di quartiere, inizia dunque a circolare nel discorso sociale l'idea, sempre più insistente, di una possibile salvezza attraverso la cultura, che oltrepassa i limiti degli ambiti consacrati e le pratiche specifiche, producendo un sentimento diffuso di resistenza¹⁸¹. Nel campo culturale canonicamente delimitato, si è consolidato, contemporaneamente, un movimento che possiede, anch'esso, un carattere esplicito di resistenza. Negli anni immediatamente successivi all'esplosione della crisi, l'Argentina ha conosciuto un risveglio artistico di dimensioni straordinarie, con l'apparizione del fenomeno noto come "il nuovo cinema argentino", l'emergere di una molteplicità di compagnie teatrali, festival nazionali e internazionali di cinema, musica e teatro, fiere del libro, d'arte e design con un'affluenza sempre maggiore, e al contempo un nuovo

¹⁸⁰ Vedi Ana Wortman, "Sociedad civil y cultura en la Argentina post-crisis. La conformación de una esfera pública paralela", in *Ibid.*, pp. 37-49.

¹⁸¹ Vedi Leonor Arfuch, "Cultura y crisis: intersecciones", *Argumentos* n. 3, dicembre 2003.

impulso dell'industria editoriale, un'infinità di mezzi grafici e audiovisivi alternativi e ogni genere di iniziative promosse nei quartieri della capitale e nel resto del Paese. In questo periodo, le edizioni del Festival internazionale del cinema indipendente hanno incrementato vertiginosamente proposte e affluenza, così come i Festival internazionali di teatro, che hanno concentrato una gamma vastissima di gruppi sperimentali provenienti da diverse aree del Paese e da tutto il mondo. Allo stesso modo, la tradizionale Fiera del libro ha conosciuto in questi anni una crescita straordinaria, con il moltiplicarsi della presenza di pubblico e una considerevole offerta di nuove pubblicazioni nazionali. Parallelamente, sono sorte nei quartieri attività culturali di contatto con la cittadinanza, quali collettivi d'arte e laboratori interdisciplinari aperti al pubblico, esposizioni informali, giornate d'incontro in cui convivono attività commerciali e artistiche di diverso genere, offerte gastronomiche e spettacoli all'aria aperta.

Buenos Aires specialmente si è trovata al centro di uno straordinario dispiegamento di energie artistiche convocate dall'esplosione della crisi e la generale mobilitazione della cittadinanza. La vita culturale della città è stata al centro di un ampio spettro di iniziative promosse da istituzioni ufficiali e private, a cui si è aggiunta la comparsa di tutta una serie di spazi consacrati alla sperimentazione, con il proliferare di collettivi d'arte, pratiche artistiche nelle strade e in altri spazi non convenzionali.

La nuova spinta partecipativa generata dalla crisi e la volontà diffusa di intervenire nella realtà sociale influenza infatti notevolmente anche la sfera artistica e intellettuale, che si fa immediatamente eco del nuovo clima culturale. Da un lato la crisi e, dall'altro, le nuove pratiche sociali di resistenza producono una sostanziale ridefinizione del campo artistico e

intellettuale, con l'affiorare di nuove sensibilità estetiche attraversate dalla problematica politica e l'emergere di nuove forme di produzione e diffusione dei prodotti culturali. La proliferazione di collettivi d'arte, di diversi progetti artistici legati ai movimenti sociali e la riabilitazione di svariate forme di militanza artistica rappresentano l'aspetto più noto di questa metamorfosi.

Una particolare visibilità è stata raggiunta dai collettivi d'arte che, tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio, hanno proposto forme collettive di produzione artistica, presentando le proprie opere come frutto del lavoro di gruppo anziché del singolo artista. Occorre sottolineare che, nonostante le loro opere non siano sempre raggruppabili sotto la categoria di arte politica, si tratta per lo più di pratiche che prevedono un'attenzione particolare nei confronti delle principali problematiche sociali aperte dalla crisi. Sono, spesso, fenomeni sorti all'interno di esperienze di mobilitazione più vaste, come le assemblee di quartiere, le fabbriche recuperate o altri movimenti e manifestazioni sociali analoghi. L'opera di volontariato esplicita in questi contesti ha lasciato, a molti dei loro componenti, una diversa consapevolezza del ruolo sociale dell'artista, nonché il desiderio di organizzarsi secondo nuove istanze di partecipazione e orizzontalità. L'attività di questi nuovi attori è caratterizzata, di frequente, da un nuovo uso degli spazi urbani adibiti alla circolazione dell'arte, che si propone di operare una trasformazione radicale degli immaginari legati al territorio pubblico. Sono numerosi i centri culturali creati in spazi pubblici (piazze, strade, angoli di strada) che fungono da gallerie d'arte all'aria aperta, o in spazi cittadini abbandonati, come nel caso delle fabbriche recuperate. La concentrazione in luoghi inediti della città di una quantità considerevole di artisti e collettivi, ma anche di un vasto pubblico non

specialistico, risponde a una volontà di convocare un pubblico eterogeneo al di là delle appartenenze di classe e promuovere nuove modalità di circolazione per i prodotti culturali. A essere in gioco è un nuovo rapporto tra opere d'arte, artisti e pubblico, con un approccio ai prodotti artistici di tipo relazionale. Emerge, inoltre, una nuova figura d'artista, impegnato non soltanto nel creare opere d'arte, ma anche nella costruzione e gestione di spazi alternativi per la loro circolazione. Queste esperienze testimoniano, dunque, l'emergere di una concezione dell'arte che contempla anche nuovi canoni di produzione, divulgazione e consumo, non soltanto interferendo nelle sue forme e contenuti, ma creando anche nuovi circuiti di legittimazione¹⁸².

Le iniziative in cui confluiscono al contempo la produzione, la gestione, la circolazione e legittimazione dei prodotti artistici sono diventate, nell'ultimo decennio, una tendenza di un certo rilievo nella sfera artistica argentina. Specialmente nell'ambito delle arti plastiche, sono sorte nuove istanze che rivelano modalità di organizzazione del tutto innovative, dando luogo a spazi che uniscono in uno stesso gesto la produzione di opere e le modalità della loro esposizione e circolazione. I nuovi spazi di gestione indipendente presuppongono una figura di artista tuttofare che, oltre a produrre le proprie opere, svolge una serie di mansioni organizzative all'interno della propria associazione, curando eventi e reti di produttori, ma anche dettando, in alcuni casi, corsi e laboratori. Talvolta la sua attività sconfinava in altre forme di espressione artistica, inseguendo modalità d'intervento interdisciplinare che coinvolgono l'espressione letteraria, la *performance* teatrale e la musica. Il suo lavoro si concepisce come contributo a un'azione collettiva, dove confluiscono artisti con abilità diverse

¹⁸² Guillermo Martín Quiña, "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte", in Ana Wortman, *Op. cit.*, pp. 213-246.

che si associano per potenziare le proprie forze e collaborare, insieme, alla gestione di un progetto comune.

Si tratta di un nuovo genere di produttore culturale che non si limita a dare vita a oggetti artistici ma si erge ad agente attivo di creazione e coordinazione di nuove relazioni sociali. Questo insieme di relazioni sociali generate con il suo intervento è considerato, esso stesso, una forma di espressione artistica in sé, volta a esplorare il legame sociale mediante lo sviluppo di pratiche collettive e la ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico. Anche quando le sue opere non si distinguono per un'attenzione specifica a problematiche di tipo sociale, il loro valore politico emerge nella prassi che le definisce, caratterizzata da forme di organizzazione, produzione e diffusione che si configurano come uno stimolo di riflessione sulla natura dell'arte e i suoi rapporti con il mondo sociale¹⁸³.

Questo genere di iniziative evidenzia una concezione del processo associativo in ambito artistico come valore a sé stante, di cui si enfatizza la capacità di creare vincoli basati sull'amicizia e la convivialità. La forma sociale su cui si fondano i nuovi gruppi, collettivi e reti di artisti è il legame amicale, che non soltanto è il principio intorno a cui questi si organizzano, ma anche il perno di un'operazione di tipo artistico. È una caratteristica che accomuna spazi espositivi come *Juana de Arco* e *Belleza y Felicidad*, riviste indipendenti dedicate allo studio e la promozione dei nuovi fenomeni artistici come la pubblicazione on-line *ramona*, ma anche progetti dal carattere profondamente innovativo come la comunità sperimentale *Venus*.

¹⁸³ A questo proposito vedi Syd Krochmalny, "Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad", in www.teoriasdelaamistad.com.ar/pagina5/Unidad10/Tecnologiasdelaamistad.pdf, di cui riprendo qui le idee principali.

Quest'ultimo, in particolare, ha generato un certo clamore nel campo culturale, proponendosi come una microsocietà virtuale fondata su forme di autogoverno e sul rapporto tra artisti e membri estranei al mondo dell'arte. Il progetto, che ha funzionato tra il 2002 e il 2006, si presenta come una rete virtuale dedicata allo scambio di oggetti, servizi e prodotti vari, dotata di una propria moneta, chiamata, per l'appunto, venus. L'offerta spazia da opere d'arte, vestiti, cactus, organizzazioni di feste e viaggi in taxi, a ogni sorta di beni immateriali e per lo più eccentrici. Appaiono così annunci come "Escribo cartas de amor", "Puedo escuchar cualquier cosa que quieras contarme", "Cómo reaccionar ante una agresión callejera", "Cucurto renueva tu casa", "Te hablo sobre tu obra"¹⁸⁴. A differenza di quanto accade in altre associazioni fondate sul baratto di beni e servizi come i club di *trueque*, questo mercato parallelo assume il carattere di un gioco dalle precise connotazioni artistiche, che ne stempera decisamente il carattere commerciale. È la stessa trovata da cui il progetto ha origine a costituirsi in opera d'arte, così come le nuove relazioni che promuove¹⁸⁵. L'istituzione di un mercato fondato su una moneta di scambio virtuale (è da notare che Proyecto Venus funziona soprattutto attraverso il suo sito web) si fonda sui concetti di fiducia e amicizia che aspira a consolidare. I valori a cui si ispira sono la partecipazione e la costruzione di nuovi mondi possibili, proponendosi al contempo come un progetto collettivo e incentrato su nuove forme di convivenza amicale. L'obiettivo principale è quello di generare un consenso intorno a quelle che uno dei suoi

¹⁸⁴ Sono alcuni tra gli esempi riportati in Alan Pauls, "Otro planeta", *radarlibros*, supplemento culturale di *Página/12*, 16 giugno 2002.

¹⁸⁵ Vedi Lucas Rozenmacher, "Microsociedades, autogobierno y producción de sentido en la salida de la crisis del 2001. Proyecto Venus y la comunidad como espacio experimental", *Isociologia. Revista electronica de ciencias sociales*, n.1, febbraio 2008, pp. 73-82.

maggiori propulsori, Roberto Jacoby¹⁸⁶, chiama "tecnologías de la amistad", che definisce in questo modo:

[...] un sistema de relaciones entre ciertos artistas y no artistas en el que se ponen en juego las nociones de "deseo" y "belleza" en su acepción llana: hacer lo que se quiere, hacer lo que te gusta con quien te venga en ganas.¹⁸⁷

La ricerca di nuove forme di aggregazione basate su reti di artisti e non, uniti da un rapporto che concepiscono in termini di amicizia e comunità d'intenti, rappresenta per Jacoby una risposta alla crisi del legame sociale:

Ante la situación general [...] podés deprimirte y no saber qué mierda hacer [...] pero también podés [...] ponerte a pensar qué necesidades afectivas, existenciales, culturales o materiales tenés. Y frente al Gran Maltrato, buscar que la gente se quiera, que te traten bien, estar con quienes te gusta estar, relacionarte con las personas que aprecian lo que vos hacés y viceversa.¹⁸⁸

L'interazione e la comunicazione tra i partecipanti predominano sulle finalità prettamente mercantili, come emerge anche da molte delle offerte che vi compaiono,

¹⁸⁶ Sociologo e artista, Roberto Jacoby ha una lunga tradizione di militanza artistica nell'ambito di progetti sperimentali, avendo partecipato in passato in molte delle esperienze più prestigiose dell'arte argentina come l'istituto Di Tella e il progetto *Tucumán Arde*, e attualmente promotore di iniziative di grande rilevanza come la rivista *ramona* e il *Proyecto Venus*.

¹⁸⁷ Roberto Jacoby, "Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real", in *ramona* n. 51, giugno 2005, pp. 26-33.

¹⁸⁸ Citato in Alan Pauls, *Op. cit.*

spesso incentrate su prestazioni di tipo socializzante più che su oggetti di consumo. Si tratta di una modalità d'intervento dal carattere marcatamente festivo, dove s'impone la ricerca di nuove forme di collaborazione e fiducia reciproche, e al contempo si pongono le basi di una nuova interazione tra gli individui:

[...] la idea era que fueran títulos de derecho hacia la atención del otro. Recuerdo cuando compré el servicio de Washington Cucurto, que me hizo muy bien. Te traía un video, lo veía con vos y te compraba un helado si estabas deprimido.¹⁸⁹

Attraverso un complesso meccanismo di finanziamento, il progetto sviluppa, inoltre, iniziative collettive dirette alla produzione di opere che nascono dal lavoro condiviso tra i suoi membri. La realizzazione delle attività di gruppo è facilitata dalla presenza di un luogo fisico di riferimento, ed è sempre concepita in rapporto con altri ambiti di produzione artistica non istituzionali, come gli spazi "amici" di *Amarilla*, *Belleza y Felicidad*, *Eloisa Cartonera* o *Apettite*, che sperimentano forme analoghe di produzione collettiva e interazione tra diversi attori sociali.

In questo nuovo contesto di sperimentazione artistica e sociale, in cui la diffusione informale e socializzante dei prodotti artistici riveste un ruolo fondamentale, anche la produzione e circolazione delle opere letterarie trovano modalità nuove di sviluppo svincolate dai circuiti convenzionali. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio, emergono infatti, in Argentina, una considerevole quantità di progetti editoriali indipendenti che si propongono come una valida

¹⁸⁹ Francisco Ali-Brouchoud (intervista), "Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos", *Otra parte* n. 11, autunno 2007, pp. 65-72.

alternativa ai grandi gruppi stranieri che monopolizzano il mercato. Appaiono, così, piccole e medie case editrici indipendenti come Beatriz Viterbo, Adriana Hidalgo, Interzona, Entropía e Mansalva, che in poco tempo riescono a introdursi nei circuiti legittimi con una solida circolazione nelle librerie e un apprezzabile riscontro nella stampa anche non specialistica. Compaiono inoltre progetti più artigianali, nati spesso all'interno di esperienze più ampie, soprattutto in spazi di sperimentazione artistica destinati all'incontro tra discipline diverse. Caratterizzati inizialmente da un raggio d'azione relativamente limitato, queste iniziative riescono, poco alla volta, a raggiungere un pubblico sempre più vasto, grazie anche alle modalità performative e relazionali del loro approccio. Si tratta di progetti attraversati da istanze partecipative, che vedono nell'intervento culturale uno strumento di trasformazione sociale, e si fondano per lo più sulla collaborazione e la condivisione collettiva d'intenti da parte dei loro partecipanti.

Belleza y Felicidad, spazio fondato nel 1999 da Cecilia Pavón e Fernanda Laguna - la prima autrice soprattutto di un'originale produzione poetica, la seconda artista plastica e narratrice - presenta caratteristiche molto simili a quelle descritte finora per i nuovi progetti sorti nell'ambito delle arti plastiche. La galleria partecipa, infatti, dello stesso circuito di sociabilità che dà vita al progetto Venus, e conta tra i suoi principali mentori lo stesso Jacoby. Nata, in un primo momento, come progetto editoriale indipendente volto a promuovere tendenze estetiche emergenti e dare voce a forme letterarie solitamente silenziate negli ambiti convenzionali, diventa prima galleria d'arte e poi, poco alla volta, uno spazio dedicato all'esposizione e commercio di prodotti di diverso genere, da un'ampia proposta di opere di scrittori e artisti contemporanei appartenenti alla nuova scena emergente e cd di musica

sperimentale o popolare, fino a una serie di oggetti trovati nei mercati delle pulci cittadini. Lo spazio presenta anche una vasta offerta di riviste specializzate in tematiche artistiche e letterarie, controcultura e altri ambiti legati alla scena *underground*. L'idea è quella di mescolare materiali eterogenei in un unico spazio destinato alla vendita, ma anche alla fruizione improvvisata di un pubblico invitato a curiosare tra una svariata gamma di oggetti di diversa provenienza, equiparati in uno stesso grado di valore estetico. Il prodotto artistico è così esposto nel suo carattere di merce, mentre si sottolineano le potenzialità estetiche di oggetti di uso comune, in un intento di desacralizzare la pratica artistica¹⁹⁰. L'opera d'arte appare, in questo modo, come una fonte d'intrattenimento e piacere estetico tra le altre, inserita com'è in un contesto di generico edonismo culturale. *Belleza y Felicidad* ospita anche un bar, che funge da luogo d'incontro e promuove talvolta iniziative notturne come feste, concerti, letture pubbliche di poesia, ecc. Si tratta di uno spazio che, nel periodo successivo alla crisi, ha agglutinato un numero importante di esponenti della cultura locale e un vasto pubblico giovanile legato all'universo dell'arte. In breve tempo, la galleria è diventata un luogo d'incontro molto à la page tra artisti e intellettuali, attraendo in particolare la frequentazione di soggetti legati alla nuova scena emergente. I suoi locali hanno inoltre rappresentato, in questo periodo, un punto di riferimento fondamentale per tutta una serie di nuovi progetti editoriali e la conformazione di nuove tendenze estetiche. Come osserva Cecilia Palmeiro, "Belleza no es solamente un espacio, es más bien una generación que se construye como una red de amigos de la que participan

¹⁹⁰ Cecilia Palmeiro, "Lixeratura Argentina Contemporánea: Pensamiento Queer en Antiestéticas do Trash", atti del XI Congresso Internazionale dell'ABRALIC (Associazione brasiliana di Letterature comparate) *Tessituras, Interações, Convergências*, USP, São Paulo 13-17 luglio 2008.

autores jóvenes como Dani Umpi, Pablo Pérez, Alejandro López, Washington Cucurto, Cuqui y Timo Berger entre otros"¹⁹¹. Oltre che un luogo di socializzazione imperniato sulla fruizione artistica, *Belleza y Felicidad* è anche un progetto editoriale che aspira a intervenire nel panorama della letteratura nazionale, rendendo visibili, attraverso le sue pubblicazioni artigianali, opere poetiche e talvolta anche narrative di autori sconosciuti che hanno in seguito raggiunto un certo livello di notorietà, perlomeno nell'ambito ristretto della letteratura emergente.

Dall'esperienza di *Belleza y Felicidad* è sorto anche un progetto profondamente innovativo come quello di *Eloísa Cartonera*, fondato dalla stessa Fernanda Laguna, dagli scrittori Washington Cucurto e Fabián Casas e dall'artista grafico Javier Barilaro. *Eloísa Cartonera* è una casa editrice che propone libri realizzati con cartone comprato a gruppi di *cartoneros*, coinvolti anche nel loro inquadernamento e nella realizzazione delle copertine, tutte dipinte a mano. Com'è facile intuire, l'iniziativa denota un forte valore sociale, incentivando il reinserimento lavorativo dei *cartoneros*, incoraggiati a sviluppare nuove competenze di carattere manuale ma anche creativo. Il progetto è incentrato, inoltre, sul lavoro collettivo, prevedendo un'organizzazione fondata sull'autogestione e il cooperativismo. Così si presenta *Eloísa* sulla sua pagina web:

[...] somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien

¹⁹¹ Idem.

común, como movilizador de nuestro ser.¹⁹²

Il cooperativismo e l'autogestione sono concepiti come strumenti in grado di dare nuovo senso al lavoro e infondere motivazione, vedendo nella condivisione di un obiettivo comune una risorsa esistenziale:

Con el cooperativismo aprendimos que el trabajo es lo mejor que nos puede pasar. Convertimos el trabajo en parte de nuestra vida y nunca una obligación, algo desagradable; convertimos al trabajo en un sueño, en nuestro proyecto. Aprendimos a confiar en el otro, a ser mejores compañeros, a esforzarnos por un objetivo común, por algo más que nuestro propio ombligo.¹⁹³

Il catalogo di *Eloísa* comprende opere di scrittori emergenti, ma anche di numerosi autori consacrati come Ricardo Piglia e César Aira, che cedono gratuitamente i diritti di pubblicazione. Anche gli ideatori e i diversi volontari che collaborano al progetto lavorano in modo gratuito, e gli unici a ricevere un compenso sono i *cartoneros* che forniscono il materiale e quelli che ora producono i libri e non possono più definirsi tali. Il locale dove avviene la stampa tutta artigianale dei libri funziona anche come galleria d'arte aperta al pubblico, dove gli artisti, scrittori e *cartoneros* coinvolti si scambiano idee e responsabilità di lavoro.

Il materiale pubblicato da *Eloísa Cartonera* risponde per lo più a parametri di perifericità, essendo rappresentato in gran parte da narrativa di matrice avanguardista o di culto, da opere inedite e marginali.

¹⁹² Dal sito di Eloísa Cartonera, www.eloisacartonera.com.ar.

¹⁹³ Idem.

Eloísa Cartonera busca inventar una estética propia, desprejuiciada de los orígenes de cada participante, intentando provocar un mutuo aprendizaje, estimulada por la creatividad [...] Se publica material inédito, border y de vanguardia, de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Perú: es premisa editorial difundir a autores latinoamericanos.¹⁹⁴

Oltre ad alcuni nomi celebri, fondamentali per dare ampia visibilità al progetto, gli autori che compaiono nel catalogo appartengono spesso alla nuova scena emergente e all'avanguardia letteraria, sconosciuti alla maggior parte dei lettori e spesso poco attrattivi per un'industria editoriale poco incline al rischio. Di fianco a Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Alan Pauls, César Aira, Rodolfo Fogwill e Néstor Perlongher troviamo, così, le opere di scrittori emergenti come gli stessi Cucurto, Casas e Laguna, Gabriela Bejerman, Dani Umpi, Cecilia Pavón, Cuqui.

Vi appaiono, inoltre, opere che sono scomparse dal mercato perché non ripubblicate per anni - un caso esemplare è l'operazione di recupero delle opere di Ricardo Zelarayán - e testi di autorevoli autori di altri paesi latinoamericani che non hanno accesso al mercato argentino. Quest'ultimo aspetto risulta di particolare importanza, se si considera che il circuito editoriale argentino è quasi interamente assoggettato al potere delle grandi multinazionali straniere che, focalizzate sui mercati interni dei paesi in cui operano, non sono interessate ad aprirsi alle produzioni degli altri paesi latinoamericani di cui hanno assorbito i principali

¹⁹⁴ Idem.

marchi¹⁹⁵. In questo modo, *Eloísa* sembra volere invertire una tendenza del mercato editoriale nazionale che vede esclusi scrittori unanimemente riconosciuti nei rispettivi contesti di provenienza, ma di difficile reperibilità per i lettori argentini. Tra le opere pubblicate da *Eloísa Cartonera* figurano così testi di autori centrali come Mario Bellatín, José Emilio Pacheco, Osvaldo Reynoso, Enrique Lihn, Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas e Haroldo de Campos.

La casa editrice indice inoltre, da qualche anno, il premio *Nuevo Sudaca Border*, presieduto da una giuria di scrittori e giornalisti di spicco, che si svolge negli stessi giorni del noto premio letterario assegnato dal quotidiano *Clarín* e si propone di valorizzare opere sconosciute e inedite, offrendo ai vincitori la possibilità di pubblicare i loro testi inediti.

Anche se *Eloísa* non tiene il conto delle tirature realizzate per ogni libro, dato che gli esemplari sono pubblicati di volta in volta a seconda della domanda, sembra che i libri di César Aira abbiano superato i mille esemplari, e che il libro per bambini di Ernesto Camilli abbia avuto vendite da best-seller. Tutti i libri hanno in comune un aspetto artigianale, e sono realizzati a partire da fotocopie o pagine stampate con apparecchiatura casalinga e poi attaccate alla copertina, rigorosamente in cartone e dipinta a mano a partire dal progetto grafico di Barilaro. Ogni libro conta, in questo modo, su esemplari tutti diversi, diventando veri e propri pezzi unici. Talvolta non compare nemmeno il logo della casa editrice, e le copie possono riportare, al suo posto, una dicitura con il nome della strada in cui ha sede la cartonería o il nome "Eloísa Cartonera

¹⁹⁵ La "segmentazione della produzione" che caratterizza le politiche editoriali delle grandi multinazionali operanti in Argentina e nel resto del subcontinente, e le sue conseguenze per i mercati locali sono descritti da Malena Botto, "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", in José Luis de Diego (a cura di), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2006, pp. 209-250.

Superrápida", a seconda dell'ispirazione di chi si trova dietro al computer.¹⁹⁶

Da un lato, quindi, *Eloísa* si prefigge una funzione sociale, creando una fonte di reddito e un'opportunità di lavoro per una quantità considerevole di *cartoneros* e stimolando lo sviluppo di abilità manuali e creative. Dall'altro, esplora nuove possibilità artistiche, non solo sperimentando forme diverse di produzione e gestione dell'opera letteraria, ma anche intervenendo nel mercato editoriale con un'offerta che si concepisce come alternativa ai suoi circuiti ufficiali, promuovendo e diffondendo testi che altrimenti ne rimarrebbero esclusi. È da notare, infine, che il direttore editoriale di *Eloísa* è Washington Cucurto, alla cui figura carismatica viene comunemente associata l'iniziativa. Lo scrittore Santiago Vega che si cela dietro questo pseudonimo, è autore di un'opera poetica e narrativa che mette in scena, in modo piuttosto singolare, l'universo marginale dell'immigrazione latinoamericana. Il personaggio di Cucurto, il cui atteggiamento irriverente e marcatamente antintellettualistico domina tutti i suoi testi, presta la propria identità all'autore, che non soltanto si presenta in pubblico con il suo nome, ma ne assimila anche le pose, giocando su un'identificazione tra le due figure. È possibile vedere in questa operazione una strategia diretta a confondere gli universi separati di vita e letteratura, concependo quest'ultima come una pratica che supera i confini del testo scritto e si definisce anche attraverso una serie di azioni performative nel contesto dell'interazione pubblica tra autore e lettori.

¹⁹⁶ Vedi Ksenija Bilbija, "¡Cartoneros de todos los países, uníos!: un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio", in Ksenija Bilbija e Palma Celis Carbajal, *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía*, Parallel Press, University of Wisconsin-Madison Library, Wisconsin 2009, pp. 5-52.

I progetti di *Belleza y Felicidad* ed *Eloísa Cartonera* rappresentano alcuni tra i frutti più evidenti, in ambito letterario, del clima culturale sorto in seguito alla crisi, configurandosi come una risposta alla pressante spinta partecipativa e all'attrazione verso forme nuove di associazione in senso comunitario che abbiamo già sottolineato in altri contesti. Si tratta di proposte collegate a un più generale processo di rinnovamento della scena letteraria locale, attraverso la creazione di spazi culturali autogestiti e altri mezzi non convenzionali di circolazione e presentazione delle opere. Tra questi, possiamo annoverare un'ampia gamma di iniziative, come, ad esempio, le letture inserite in contesti interdisciplinari di espressione artistica o le performance di scrittori come Gabriela Bejerman e Dani Umpi, che concepiscono la propria produzione letteraria all'interno di progetti artistici più vasti ed eterogenei. Un altro fenomeno sorto in questo periodo è la straordinaria proliferazione di blog e siti web dedicati alla divulgazione e critica letteraria, sia per mano di giovani ricercatori e altri intermediari culturali emergenti, che di figure più affermate, come ad esempio Daniel Link, scrittore e docente all'Università di Buenos Aires, o Quintín, noto giornalista culturale e figura particolarmente influente nell'ambito della critica e della promozione di eventi cinematografici¹⁹⁷. Internet si afferma come uno dei luoghi privilegiati di dibattito letterario, concependosi come alternativa agli spazi ufficiali di riflessione e consacrazione

¹⁹⁷ Daniel Link è autore di una prolifica opera narrativa, insegna *Literatura del Siglo XX* all'Università di Buenos Aires e ha diretto *Radar Libros*, autorevole supplemento culturale del quotidiano *Página/12*, tra il 1998 e il 2004. Pubblica quotidianamente i suoi lavori sul blog www.linkillo.blogspot.com. Quintín è lo pseudonimo di Eduardo Antín, giornalista culturale a lungo impegnato nella critica cinematografica e più recentemente in quella letteraria, con particolare attenzione alla narrativa emergente. È stato direttore della rivista di cinema *El amante* e del Festival del cinema indipendente di Buenos Aires (BAFICI). Scrive su *Los trabajos Prácticos*: www.bonk.com.ar/tp e *La lectora provisoria*: www.lalectoraprovisoria.wordpress.com.

rappresentati dalle riviste specializzate e la produzione accademica, al punto che un quotidiano di ampia divulgazione come *La Nación* si sente in obbligo d'includere, nelle pagine del suo supplemento culturale, la sezione "¿Qué pasa en los blogs?", riservata a registrare settimanalmente le polemiche letterarie apparse sul web.

È possibile, inoltre, leggere queste iniziative come una risposta al generale impoverimento dell'offerta editoriale generato dalle politiche dei grandi gruppi stranieri che hanno assorbito le principali case editrici nazionali, privilegiando i criteri commerciali su quelli specificamente culturali. A questo proposito, occorre rilevare la comparsa, soprattutto tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio, di un numero considerevole di iniziative indipendenti che si concepiscono come un'alternativa alle logiche commerciali delle grandi multinazionali, proponendo circuiti nuovi per la circolazione e diffusione delle opere. La nuova fioritura dell'editoria indipendente, che vede il consolidamento di marchi di un certo rilievo come *Beatriz Viterbo* e *Paradiso*, sorti rispettivamente nel 1990 e nel 1992, e l'emergere di nuove iniziative quali *Siesta* (1997), *Adriana Hidalgo* (1999), *Santiago Arcos* (2002), *Interzona* (2003), *Entropía* (2005) e *Mansalva* (2006), tra le altre, evidenzia una volontà diffusa, nel campo culturale, di trovare strade alternative per la circolazione delle opere. I nuovi agenti culturali coinvolti in queste iniziative rivendicano il mezzo editoriale come uno strumento deputato alla trasmissione di contenuti artistici, idee e conoscenze, prima che come un'azienda a fini di lucro. Non concepiscono le relative attività in competizione tra loro, ma come parte di un progetto culturale comune, e si appoggiano pertanto vicendevolmente¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Vedi Malena Botto, *Op. Cit.*, pp. 213-232.

Naturalmente, i progetti indipendenti non si propongono di sostituire e competere con i grandi gruppi editoriali, ma piuttosto di dare spazio a una produzione che normalmente rimane esclusa dal mercato editoriale, occupando posizioni di nicchia e rivolgendosi a un'offerta sempre più specializzata. È in questo ambito d'azione che s'inseriscono i progetti di *Belleza y Felicidad* ed *Eloísa Cartonera*, il cui obiettivo sembra essere quello di creare un nuovo circuito per la circolazione di opere emergenti e sperimentali, concentrandosi specialmente su un gruppo specifico di giovani autori che comprende Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Washington Cucurto, Fabián Casas, Timo Berger, Dani Umpi e Damián Ríos. Occorre sottolineare che quest'ultimo si è anche disimpegnato come direttore editoriale di *Interzona*, che è stata la prima casa editrice di un certo prestigio che ha iniziato a pubblicare questi autori, garantendo loro una distribuzione e ricezione più ampia. Come osserva Palmeiro, questo passaggio a circuiti più tradizionali di circolazione evidenzia un progressivo processo di riconoscimento di questi scrittori come parte di un "canon de especialistas"¹⁹⁹, che porterà, in alcuni casi, anche alla pubblicazione delle loro opere anche da parte di grandi case editrici²⁰⁰.

2.3 Il passaggio di consegna alle giovani generazioni.

È a questo inedito clima culturale, caratterizzato da un'infinità di sperimentazioni in ambito sociale e

¹⁹⁹ Vedi Cecilia Palmeiro, *Op. cit.*

²⁰⁰ È il caso di Fabián Casas e Washington Cucurto, che pubblicano con Emecé. Vedi Fabián Casas *Ensayos Bonsai*, Emecé, Buenos Aires 2007; Washington Cucurto, *El curandero del amor*, Emecé, Buenos Aires 2006 e Id., *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*, Emecé, Buenos Aires 2008.

artistico, che allude il sottotesto di *Yo era una chica moderna*. Aira sembra intravedere, in questa nuova fase che si è aperta in Argentina, la possibilità di un nuovo ordine, consegnandoci la fantasia di una città presa d'assedio dai suoi artisti. Buenos Aires, occupata e trasfigurata da una popolazione creativa, sognatrice, mossa da "un repentino deseo de embriagar[se], de bailar sin música, de hacer locuras memorables"²⁰¹, si apre così a nuove significazioni. Si configura in questo modo, per la città, un'occasione di un nuovo inizio, reso possibile dalle nuove energie messe in campo per rifondarne le premesse e rivalorizzare, in un atto di "justicia risueña y loca"²⁰², la solidarietà e la condivisione di obiettivi comuni tra i suoi abitanti. Il romanzo celebra il nuovo rapporto tra città e artisti, e la tendenza, sempre più significativa, a considerare la pratica artistica come un intervento all'interno dello spazio pubblico, di cui al tempo stesso si arricchisce ed è agente trasformatore. Ma c'è di più. Quello che Aira legge, in questo nuovo incontro tra artisti e universo sociale, è un mutamento di prospettiva nell'approccio artistico che coinvolge anche la letteratura, in cui scorge un ritorno a concezioni di tipo avanguardistico. È, infatti, l'idea di un ritorno all'avanguardia a essere in gioco in questa sua apologia del nuovo che avanza. Le nuove modalità d'intervento letterario che si sono via via consolidate in questo periodo, con l'emergere di un numero significativo di sperimentazioni focalizzate su un nuovo rapporto con il pubblico e sulla volontà di interagire con la realtà sociale, vengono interpretate da Aira come manifestazioni di un recupero di pratiche avanguardiste. A questo proposito, si rivela particolarmente illuminante il riferimento finale, nel romanzo, allo scrittore Osvaldo Lamborghini, figura mitica dell'avanguardia argentina degli anni Settanta. Come abbiamo già

²⁰¹ César Aira, *Yo era una chica moderna*, p. 21.

²⁰² *Ibid.*, p. 51.

accennato, il personaggio di Osvaldo Lapergáudegui, in cui è facile scorgere un suo alter ego finzionale, ritrova nuova capacità di amare grazie all'effetto ritemprante del Gauchito. La funzione rinnovatrice del mostriciattolo è associata, con un'allusione metaletteraria molto specifica, al contesto della letteratura avanguardista, che viene così caratterizzata come il Nuovo che s'impone in seguito alla catastrofe. A ben guardare, tuttavia, non si tratta soltanto di riabilitare l'avanguardia, ma anche di segnalare la necessità di un suo aggiornamento. Il testo ci dice infatti che, nonostante il suo nome appaia alle due ragazze "raro y lujoso"²⁰³ e faccia loro pensare a "cuantiosas herencias"²⁰⁴, Lapergáudegui non conosce l'amore:

- [...] yo no tuve la posibilidad de saber que era el amor de un hijo. [...] Y nunca más pude amar.

-¿Nunca?

-No. Nunca. No sé lo que es el amor.

-¿Cómo se puede vivir sin amor? -
exclamamos casi a dúo.

Y él, con voz lúgubre:

-Yo no he vivido.²⁰⁵

Quando El Gauchito si getta su di lui per estrargli il cuore, questo si presenta duro e secco come un nocciolo:

[...] arrancó una especie de carozo negro y duro, arrugadísimo. Era el corazón de Osvaldo, el corazón de Osvaldo Lapergáudegui, y cuando lo arrojó al suelo y lo oímos repiquetear en las

²⁰³ César Aira, *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

baldosas de la plaza comprendimos lo
seco que estaba. Era imposible amar con
esa piedra dentro del pecho.²⁰⁶

L'avanguardia del passato si rivela arida e incapace di abbandonarsi al rapporto con il mondo, e il compito di restituirle passione e impulso vitale sembra essere affidato al nuovo spirito incarnato dalle giovani generazioni. L'azione vivificante del Gauchito è, infatti, quella che Aira auspica per la letteratura d'avanguardia, non soltanto nel senso di un suo generico recupero ma anche di una rivisitazione a partire da nuovi criteri. Facendo coincidere la comparsa di un diverso clima culturale con un'opera di rivitalizzazione della letteratura di avanguardia, il testo rinvia alla nuova scena emergente, a cui attribuisce la facoltà di reinfonderle energia e conferirle nuova capacità d'azione. Occorre segnalare, a questo riguardo, che molta della giovane narrativa prodotta nel nuovo contesto, e specialmente nel circuito che ruota intorno a *Belleza y Felicidad* a cui rimanda il testo, si fonda su poetiche antirappresentative, caratterizzate da un alto grado di sperimentazione formale ma anche, al tempo stesso, da un deciso recupero della componente affabulatoria come perno principale della narrazione. Si tratta di opere esorbitanti, rocambolesche, grondanti dinamismo e vivacità, in cui il momento diegetico non solo torna a occupare un ruolo centrale, ma è anche oggetto di un impiego iperbolico e talvolta persino smodato. È a questo nuovo filone emergente, contraddistinto da una significativa spinta sperimentale e al contempo capace di restituire alla letteratura la sua funzione originaria di affabulazione, che Aira attribuisce, a nostro avviso, la facoltà di riportare in vita e riaggiornare il concetto di avanguardia. A ciò si aggiunge il fatto che, spesso, si tratta di opere che riprendono idee e procedimenti

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

particolarmente cari ad Aira, come la fuga vertiginosa in avanti, la frenesia inventiva e l'ingenuità di sguardo, contribuendo a renderle attraenti in termini di continuità e potenziamento della propria poetica narrativa.

La produzione narrativa di autori come Fernanda Laguna, Washington Cucurto, Gabriela Bejerman e Cecilia Pavón presentano diversi tratti in comune con l'opera di Aira, a cui sembrano in gran parte ispirarsi. Appare infatti, in tutti questi autori, quella particolare combinazione di narratività convenzionale e "*literatura mala*" che rappresenta il principale lascito della sua letteratura. Nelle loro opere possiamo riscontrare, da un lato, un recupero iperbolico dei meccanismi romanzeschi più tradizionali, che si esprime nel succedersi vertiginoso degli eventi, in un eccesso d'informazione referenziale - l'attenzione ai particolari del quotidiano e alla realtà più attuale, il rimando insistente a personaggi concreti dell'universo culturale bonaerense - e nell'assimilazione costante di formule mutuata dalla letteratura di genere. Dall'altro, lo scompiglio: la dispersione di quegli stessi elementi in un gioco continuo di obiettivi mancati, le metamorfosi improvvise della narrazione a partire da dettagli in un primo momento insignificanti, le brusche accelerazioni che virano la trama verso l'inverosimile. Esiste un intero filone della recente letteratura argentina che si contraddistingue proprio per questa capacità di associare un'evidente vocazione affabulatoria a costruzioni fondate sull'incoerenza interna e sullo sperpero delle proprie risorse. Si tratta di una narrativa incentrata sull'accumulazione smisurata di vicende avventurose che si succedono tra loro secondo logiche ostentatamente casuali, producendo una vertigine inventiva che si risolve, sempre, in un effetto finale d'inverosimiglianza e goffaggine. Le opere di questi autori riprendono i procedimenti airiani della fuga in avanti, dell'abbandono al dettaglio casuale e

l'accelerazione fantasmagorica dell'azione narrativa, naturalizzandoli in una prassi diffusa. Un tratto comune a questa produzione è un'immane deriva delirante che ha origine dal susseguirsi vorticoso e incessante di avvenimenti, prendendo alternativamente la forma del fatto strampalato o, nei casi più estremi, dell'elemento fantastico. L'accavallarsi frenetico degli eventi che caratterizza questi testi dà luogo, infatti, a un crescendo di situazioni stravaganti che spesso culminano nello sproposito e nel *non-sense*. Prendiamo, ad esempio, la trama di *Durazno reverdeciente*²⁰⁷, il primo romanzo scritto da Fernanda Laguna sotto lo pseudonimo di Dalia Rosetti, nella versione che ne offre Washington Cucurto, in una recensione pubblicata sul sito di *Eloísa Cartonera*:

Es la historia de ella misma cuando tenía 65 años y se enamora perdidamente de un estudiante de su curso. Ella es profesora de Castellano. La historia transcurre casi íntegramente en una colegio de Villa Crespo de nombre sofisticado "Paideia". El muchacho hijo de israelíes viaja imprevistamente hacia Israel. Y la historia es la persecución de una mujer de 65 años detrás de un adolescente. Bailes, discotecas, librerías, viajes a Grecia, autos alquilados y demás ocurrencias le pasan a la protagonista que debe sortear muchos escollos para conseguir el amor del niño. Lo consigue, ¡lo consiguen!, consiguen enamorarse en medio del desierto en dos camellos y peleando contra las huestes enfurecidas del

²⁰⁷ Dalia Rosetti, *Durazno reverdeciente*, Eloísa Cartonera, Buenos Aires 2003.

Ejército de Egipto [...] Una novela increíble llena de magia [...] llena de situaciones disparatadas [...] a cada renglón nos sorprende con algo. Hay una escena inolvidable y por la cual vale leer toda la novela: cuando el niño, en medio del desierto, saca de entre unas piedras, una enorme rosa roja, que se va abriendo y los va envolviendo, hasta convertirse en una especie de plataforma flotante [...] La alfombra vuela sobrepasando las máximas alturas de las pirámides y llegan a una cueva en medio de las montañas, mientras los novios se besan y el viento mueve sus cabellos.²⁰⁸

Cucurto evidenzia, nell'opera di Laguna, il meccanismo casuale con cui una situazione narrativa si sostituisce all'altra, lasciandosi trascinare da circostanze fortuite:

Toda la obra de Rossetti está escrita por el poder de la circunstancia. La energía que mueve los relatos rossettianos [...] es la espontaneidad de la circunstancia. [...] El poder circunstancial, en estos relatos, toma forma decisiva y es el núcleo conductor de todo lo que se vaya a decir, hacer e incluso delirar. [...] Las aventuras de los personajes, y todos los procedimientos y accidentes que pueden surgir de la escritura de una novela (tiempo-peripecia-naturalidad) son sostenidos [...] por una circunstancia

²⁰⁸ Recensione pubblicata sul sito di Eloísa Cartonera: www.eloisacartonera.com.ar/archivo.html#dalia.

inexistente hasta que ocurre, por primera vez en la vida, ¡y a través de la novela! ¿Una casualidad, o un hecho casi sin importancia? Sí, a mirada sin interés, un hecho sin importancia, cualquier pavada que uno pasaría por alto dentro del hilo conductor de la novela, produce que ese mismo hilo se desplace y sea esa pavada la que lleve el relato a buen puerto.²⁰⁹

È una caratteristica che Cucurto ricollega a procedimenti presenti nella narrativa di Aira che però, a suo avviso, Rosetti supera portandole alle loro estreme conseguenze:

Ni siquiera César Aira, la circunstancia tiene una actuación determinante. ¡Y claro que no! Aira es un escritor mental, programático, elaborador, Rosetti no elabora, Rosetti es pura sangre caliente y calentura.²¹⁰

In effetti, se è vero che questi autori si rifanno in gran parte alle sperimentazioni di Aira, va notato, al contempo, che ne ripropongono tutti delle riattualizzazioni personali, estremizzandone molto spesso le proposte principali.

L'altro aspetto che accomuna questo nuovo filone è la completa immersione del discorso in un tono caratteristicamente naif, espressione anch'esso della "literatura mala" predicata da Aira, nonché uno degli elementi più innovativi introdotti dalla sua opera. Sull'esempio della scrittura airiana, questi scrittori sviluppano, nei loro testi, uno sguardo ingenuo che deriva spesso dall'interiorizzazione delle principali

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ Idem.

formule della letteratura popolare, con particolare attenzione alla fiaba e alla moderna letteratura per l'infanzia. L'incorporazione dei tratti stilistici più tipici di questi generi minori avviene secondo una stilizzazione che accentua gli idiotismi propri della produzione rivolta al pubblico infantile, specialmente quelli diretti a edulcorarne i contenuti. L'impressione di candore e di un'ingenua freschezza di sguardo che emerge nei romanzi di Laguna, Cucurto e Bejerman è ulteriormente enfatizzata, per contrasto, dalle circostanze niente affatto innocenti che vi compaiono: coloriti incontri sessuali in cui nulla viene lasciato all'immaginazione, avventure saffiche, dettagli scabrosi di esistenze vissute ai margini. È un procedimento che ha trovato larga diffusione a partire dall'uso insistente che ne fa Aira nei suoi romanzi, come parte di un'incessante cannibalizzazione di stili e generi consolidati nella tradizione e della loro traduzione al linguaggio del presente.

La ricerca di una prospettiva ingenua attraverso cui filtrare la narrazione si risolve sempre, in questi autori, in una caratterizzazione innocente e puerile della voce narrante e, talvolta, anche dello stesso autore implicito. È il caso, ad esempio, di Washington Cucurto, nome che riunisce a un tempo personaggio, narratore e pseudonimo dell'autore fittizio di una serie di testi pubblicati da Santiago Vega. L'identificazione, in un'unica figura, di queste tre istanze, ha il potere di assoggettare l'immagine pubblica dell'autore alle caratteristiche personali del suo personaggio, contraddistinto da un'inconfondibile semplicità di sguardo e da una rozzezza costantemente esibita.

Aira sembra scorgere, in questo filone emergente della giovane narrativa argentina, l'affacciarsi di un nuovo approccio alla pratica letteraria che presenta diversi punti in comune con le proprie rivendicazioni estetiche, e lo interpreta in termini di un recupero di concezioni

avanguardistiche. Questo perché si tratta per lo più di progetti letterari che contemplano un nuovo rapporto tra intervento artistico e mondo sociale, ma anche per il modo in cui riprendono procedimenti che Aira ha ideato con intenti di rottura e dissacratori propriamente avanguardisti. La nozione di avanguardia riveste infatti, per lo scrittore, un ruolo determinante, rappresentando uno degli aspetti principali intorno a cui costruisce la sua poetica. Tutta la sua produzione è attraversata da una vera e propria mitologia del nuovo, volta a riaffermare la praticabilità di un'arte ancora capace di produrre forme innovative e trasgredire i canoni di qualità vigenti. Contro l'assunto postmoderno secondo cui non è più possibile inventare forme nuove una volta esaurita l'esperienza modernista, la narrativa di Aira si propone di restituire alla letteratura la fiducia originaria nelle proprie possibilità di progresso e rivitalizzarla drasticamente inventando nuovi procedimenti e parametri estetici. Ricordiamo, a questo proposito, il già citato intervento in cui, esponendo la sua teoria della "literatura mala", associa la pratica letteraria all'ideazione di forme nuove:

¿Para qué escribir otro libro bueno? La cosa es inventar algo nuevo, inventar un valor nuevo a partir del cual se pueda juzgar lo bueno de acuerdo con los nuevos paradigmas que ha establecido un determinado creador. A mí me parece que esa es la esencia de la creación.²¹¹

La sua attenzione è posta sull'atto creativo in quanto processo, vale a dire sull'invenzione di procedimenti originali in grado di contribuire all'avanzamento storico dell'arte, più che sull'oggetto estetico in quanto

²¹¹ Carlos Alfieri (intervista), "Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira", in *La Jornada Semanal*, supplemento culturale di *La Jornada*, 5 settembre 2004.

prodotto finito da giudicare in base al risultato. Di qui, anche, la necessità di produrre una "*literatura mala*", fondata sull'improvvisazione e sull'assenza di correzione: è un modo per affermare che a contare non è tanto l'esito finale, quanto il gesto, vale a dire quello che un'opera afferma nel momento in cui si rapporta con una determinata tradizione e concezione dell'attività letteraria.

Questa priorità conferita alla riattivazione del processo creativo lo porta a confrontarsi con l'esperienza delle avanguardie artistiche del primo Novecento:

El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Lo hace porque en su época, que es la nuestra, los procedimientos tradicionales se presentaron concluidos, ya hechos, y el trabajo del artista se desplazó de la creación de arte a la producción de obras, perdiendo algo que era esencial [...] Y creo que lo más sano de las vanguardias [...] es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción.²¹²

Aira propone, così, un ritorno a una prospettiva di tipo avanguardista, da intendersi come una rivendicazione del nuovo in quanto principio fondante della scrittura. L'innovazione dei procedimenti formali diventa un ideale fine a se stesso, che trova la propria ragione d'essere

²¹² César Aira, "La nueva escritura", in *La Jornada Semanal*, supplemento culturale di *La Jornada*, 12 aprile 1998.

in un costante processo di ridefinizione dei parametri estetici. La sua concezione della letteratura si fonda, pertanto, su una fiducia nella capacità dell'arte di continuare a rinnovarsi e affermare nuovamente la possibilità di un progresso attraverso la ricerca di strade ancora inesplorate.

È evidente, al contempo, che la sua opera non può tornare a essere avanguardista come lo sono stati i movimenti fondatori dell'avanguardia storica. Aira ne mima gli atteggiamenti e ne rivive i miti, ma è consapevole di non potere più produrre gli stessi effetti che questi hanno avuto a inizio Novecento. Così, nel momento stesso in cui ripete i gesti allora destinati a mettere profondamente in discussione le categorie di opera d'arte e di creazione individuale, sa bene che questi hanno perso gran parte della loro forza provocatrice e capacità di shock, e rappresentano ormai una tra le tante possibilità riconosciute alla prassi artistica. Ciò che una volta ha avuto il potere di segnalare la labilità del concetto stesso di creazione artistica, è da tempo accettato come una delle forme più ampiamente diffuse dell'istituzione arte²¹³. Aira recupera pratiche che rimandano al *ready-made* e la scrittura automatica, si dichiara contrario all'eleganza formale e ridicolizza in vari modi la figura dell'autore e i processi casuali che stanno alla base dell'atto creativo, ma non si propone certo di negare artisticità alla letteratura. Al contrario, nel momento stesso in cui abbassa l'esercizio letterario al banale, assimilando nel testo le formule tipiche dei generi minori e i più svariati materiali della cultura di massa,

²¹³ In un saggio che è ormai un punto di riferimento obbligato nella riflessione sulle avanguardie, Peter Bürger identifica nei movimenti storici d'inizio Novecento una volontà di negare la categoria di opera d'arte che non potrà più avere la stessa forza d'urto dopo la loro accettazione da parte dell'istituzione arte. Secondo Bürger, la fase postavanguardistica è caratterizzata da una restaurazione della categoria di opera e dall'impiego a fini artistici di procedimenti che le avanguardie avevano escogitato, al contrario, con intenti antiartistici. Vedi Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

rivendica in realtà l'arte come un valore assoluto e a sé stante, che dipende soltanto dalla volontà dell'artista di apporre la propria firma su oggetti altrimenti caratterizzati come ordinari.

Resta il fatto che la sua opera si propone di riattivare un mito della letteratura come crisi, di coltivarne la carica contestatrice rispetto al linguaggio e l'impulso autocritico, sia pure nella consapevolezza di non poter più produrre quegli effetti di shock che si sono naturalmente esauriti dopo gli esperimenti delle prime avanguardie. La poetica di Aira si costruisce su un paradosso apparente: constata che non esistono più tabù artistici da rovesciare e al contempo propizia una riabilitazione della categoria del nuovo. In realtà, quella che lo scrittore propone è una rielaborazione personale della poetica postmodernista del *pastiche* e della rivisitazione, nei quali scorge tuttavia un'occasione per recuperare la possibilità di continuare a rinnovare l'arte:

[...] el ready-made es la mejor solución para encontrar lo Nuevo, que por definición es aquello que no puede buscarse porque es lo que ya se ha encontrado²¹⁴.

La sua narrativa si concepisce come affermazione e al tempo stesso superamento della constatazione postmoderna di un esaurimento del percorso evolutivo dell'arte. Ponendosi a metà strada tra "la impersonalidad de lo ya hecho y la singularidad de la firma"²¹⁵, fa il giro completo del postmodernismo e ritorna a sostenere con determinazione un culto del nuovo ancora possibile.

²¹⁴ César Aira, "La innovación", in *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n. 4, Universidad Nacional de Rosario, Rosario 1995.

²¹⁵ Sandra Contreras, *Op. cit.*, p. 31.

Va notato, tuttavia, che la trasgressione dei codici romanzeschi vigenti e il culto del nuovo propri delle avanguardie non si esauriscono nella loro *pars destruens*, ma sono concepiti come un momento essenziale alla riattivazione dell'impulso narrativo. Aira sostiene la necessità di portare gli interventi di rottura avanguardistici oltre il loro istinto distruttivo, trasformandoli, nei suoi romanzi, in un'occasione per affermare il potere creativo dell'arte. La sua narrativa, infatti, non si costruisce soltanto nel rifiuto delle forme canoniche della tradizione, ma anche in una netta presa di distanza rispetto alle pratiche sperimentali egemoniche al momento della sua irruzione nella scena letteraria. Aira tiene a collocarsi, fin dai suoi primi interventi, in un luogo antagonistico rispetto alle poetiche della negatività e dell'incertezza incarnate esemplarmente da Ricardo Piglia e Juan José Saer e dominanti nel campo letterario argentino tra gli anni Ottanta e Novanta, preoccupandosi di chiarire la propria distanza in una serie di articoli e interviste²¹⁶. La sua concezione della letteratura si costruisce in contrapposizione a questo genere di poetiche della reticenza, il cui nucleo centrale è proprio la denuncia paralizzante dell'impossibilità di raccontare il mondo, e afferma, al contrario, l'imperativo dell'invenzione e la centralità dell'impulso affabulatorio. Per questo motivo, la rivendicazione di una narrativa sperimentale non si risolve mai, nella sua opera, in un ostacolo all'intelligibilità del testo, né nella negazione del meccanismo romanzesco. Nella narrativa che interessa ad Aira, la sperimentazione formale si accompagna sempre a un recupero totalizzante dell'azione narrativa come fattore stimolante della scrittura, caratteristica che

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 24-30. Contreras cita i seguenti articoli: César Aira, "Novela argentina: nada más que una idea", in *Vigencia* n. 51, Buenos Aires, agosto 1981 e "Zona peligrosa", in *El Porteño*, Buenos Aires, aprile 1987.

sembra costituire il perno intorno a cui costruire una letteratura d'avanguardia.

La ricerca di una narrativa d'avanguardia che, scardinando le convenzioni romanzesche, ne conservi al tempo stesso il potere affabulatorio possiede in Aira un carattere programmatico che, più che ad affermare l'unicità della propria produzione, sembra indirizzato a sostenere la necessità di un cambiamento profondo nel modo di fare e pensare la letteratura. Tutta la sua opera è impegnata ad affermare l'esigenza di una profonda rivoluzione estetica, facendone una tematica centrale delle sue riflessioni metaletterarie e l'oggetto privilegiato di un'articolata attività saggistica diretta a formularne i principi generali. Aira conduce, a nostro avviso, una lotta sistematica per imporre e consolidare il proprio modo di intendere la letteratura e, a tal fine, si serve, in modo del tutto consapevole, di una serie di strategie volte a promuoverlo. C'è un'ambizione fondatrice nel suo modo di intervenire nel contesto della narrativa argentina, un desiderio di sovvertire le categorie correnti di valutazione e percezione del valore letterario. È un proposito che comporta una vasta iniziativa di ridefinizione dei criteri estetici vigenti e che, di conseguenza, non può limitare il proprio impatto al solo lavoro della creazione romanzesca. Per questo motivo, la sua battaglia si costruisce secondo un metodo d'azione che, a nostro avviso, corrisponde alla prassi identificata da Pierre Bourdieu come caratteristica della figura del "nomoteta"²¹⁷, comprendendo una serie di interventi puntuali che vanno

²¹⁷ Bourdieu conia il concetto di nomoteta per riferirsi al ruolo catalizzatore di Baudelaire nel processo di autonomizzazione del campo letterario francese alla fine del XIX secolo. Il termine è utilizzato per definire una figura che si propone di "sfida(re) tutto l'ordine letterario costituito" e metterne in discussione "le strutture mentali, le categorie di percezione e di valutazione" correnti, sfruttando e potenziando spinte già presenti nel campo attraverso un'immagine pubblica di "eroe fondatore". Vedi Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005, specialmente pp. 118-127.

dall'antagonismo dichiarato nei confronti delle poetiche dominanti alla messa a punto di un apparato teorico in grado di legittimare e promuovere la nuova sensibilità estetica di cui si fa portatore. La sua produzione saggistica, a cui Aira affida una parte consistente del suo intento sovversivo, segue, così, un iter scrupoloso: in primo luogo, l'affermazione della propria radicale diversità rispetto ai parametri letterari correnti, mediante la denigrazione dei valori egemonici rappresentati da Piglia e Saer; in secondo luogo, l'imposizione graduale di un contro-canone attraverso la rivalutazione di una serie di autori marginali indicati come suoi predecessori e la costruzione di una sorta di genealogia alternativa a cui affidare il proprio posizionamento nel campo letterario; infine, una vasta operazione di legittimazione teorica che postula il ripristino delle pratiche avanguardiste come una necessità e detta le coordinate attraverso cui leggere la propria narrativa.

Va notato, a questo proposito, che la letteratura di Aira può essere inquadrata nel contesto di poetiche affini, sorte anch'esse intorno agli anni Ottanta. Scrittori come Copi, Alberto Laiseca e Daniel Guebel hanno sviluppato, nello stesso periodo, progetti narrativi che hanno con questa molti punti in comune. È possibile riconoscere, nell'opera di questi autori, una linea antirappresentativa fondata, anch'essa, su un recupero del potere affabulatorio della scrittura analogo a quello realizzato da Aira²¹⁸. Si tratta di scrittori che

²¹⁸ Graciela Montaldo è stata tra i primi critici a individuare le caratteristiche comuni a questo filone, e in particolare l'adozione di una prospettiva esotica derivata dal romanzo d'avventure. Vedi Graciela Montaldo, "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre César Aira, Alberto Laiseca y Copi)", in *Hispanamérica* n. 55, Latin American Studies Center, University of Maryland, Maryland 1990, pp. 105-112. Vedi anche il saggio di Verónica Delgado, "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Daniel Guebel", in *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 6-7-8, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata 1996, pp. 255-268.

presentano, tutti, poetiche ostili a qualsiasi pretesa esplicativa e referenziale per coltivare, invece, punti di vista interamente di finzione. Contreras interpreta le loro opere alla luce di quelle che definisce "poetiche dell'esotismo"²¹⁹, individuando nell'applicazione di una prospettiva esotica alla realtà quotidiana il loro meccanismo fondante. L'esotismo funziona, in questi testi, come uno strumento per eludere le prescrizioni della rappresentazione e straniare lo sguardo, e, al contempo, rimettere in moto la potenza immaginaria del racconto.

Se, come osserva Contreras, è possibile identificare in questi autori una concezione della letteratura comune, da pensare in contrapposizione alle poetiche della negatività elaborate da scrittori come Piglia e Saer, è soprattutto a partire dal punto di vista instaurato dalla letteratura di Aira²²⁰. È stato Aira a formulare in modo sistematico il ritorno alla narrazione come un'urgenza, quasi una necessità storica, e a inserire questa rivendicazione nel contesto di un progetto avanguardista di natura programmatica, fatto di imperativi estetici e vocazioni di assoluto. È grazie al suo vasto lavoro di riattualizzazione del dibattito estetico che l'opposizione di questo filone narrativo ai valori egemonici rappresentati da Piglia e Saer diventa chiaramente riconoscibile e assume il carattere di un'opera consapevole di superamento volta a imporre nuovi criteri estetici. Il prestigio e l'ascendente di cui Aira gode attualmente nel campo letterario argentino si devono anche a questo intervento sistematico sulle categorie di percezione e valutazione del fatto letterario e alla

²¹⁹ Contreras opera una distinzione tra "poetiche dell'esilio", che sarebbero tipiche di Saer e Piglia, e "poetiche dell'esotismo", proprie di questo gruppo di scrittori, che si gioca sulla dicotomia impulso di negatività/impulso di affermazione. Nel primo caso si tratterebbe di cercare una lingua *altra* come pratica di resistenza alla lingua dominante, nel secondo di un modo per affermare l'indipendenza della letteratura rispetto all'elemento referenziale. Sandra Contreras, *Op. cit.*, pp. 68-74.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

coerenza con cui ha saputo associarsi a un preciso programma narrativo.

In questo modo, Aira è riuscito a garantire legittimità e riconoscimento a un filone minore della narrativa argentina, riabilitando anche, in questo processo, una serie di autori identificati come suoi precursori e geni incompresi del passato recente. L'operazione con cui Aira fonda pazientemente un contro-canone della letteratura nazionale comprende, infatti, anche una serie di saggi dedicati a scrittori contemporanei come Roberto Arlt, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini e Copi²²¹, che legge sempre alla luce delle stesse concezioni estetiche che definiscono la propria produzione letteraria²²². Sono testi che costruiscono vere e proprie figure mitiche d'autore, inserendole, al contempo, in una genealogia che porta direttamente alla sua opera. Attraverso la riabilitazione di questi autori-maestri, Aira crea al tempo stesso una tradizione alternativa e un modello per la narrativa a venire. È come se la sua opera s'innalzasse a ponte tra un passato leggendario da recuperare e un futuro da fondare sull'esempio di questi eroi innovatori.

È nostra convinzione che Aira sia effettivamente riuscito nel suo intento di rivoluzionare il modo in cui si scrive e si valuta attualmente la narrativa in Argentina. La sua azione innovatrice è stata in grado non solo di creare le

²²¹ Vedi il prologo all'edizione completa delle opere di Lamborghini: César Aira, "Prólogo", in Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988; a proposito di Puig vedi Id., "El sultán", in *Paradoxa* n. 6, Rosario 1991; su Arlt: Id. "Arlt", in *Paradoxa*, Rosario 2007; e infine la raccolta di saggi: Id., *Copi*, Beatriz Viterbo, Rosario 1991. Nell'opera di questi autori, Aira enfatizza sempre la loro capacità di trasgressione rispetto alle "buone maniere" letterarie, interpretandole come versioni differenti di un'unica fede nella "literatura mala".

²²² Alan Pauls definisce la lettura che Aira propone dell'opera lamborghiniana come "una variante peculiar del autorretrato (el autorretrato de Aira)". Vedi Alan Pauls, "Maldito mito", *Radar Libros*, supplemento culturale di *Página/12*, Buenos Aires, 4 maggio 2003. Sandra Contreras, a sua volta, definisce la sua raccolta di saggi su Copi come "su Ars Narrativa". Vedi Sandra Contreras, *Op. cit.*, p. 236.

condizioni favorevoli alla ricezione della propria opera, ma anche di aprire le porte a un nuovo modo di giudicare il valore letterario. Grazie all'indubbio prestigio che col tempo ha circondato la sua opera, Aira si è conquistato l'autorevolezza necessaria a imporre una lettura alternativa della recente storia letteraria nazionale e a porre le basi per un nuovo approccio alla pratica narrativa. A questo proposito, va osservato che l'attuale canone della letteratura argentina rispecchia ampiamente i modelli proposti da Aira, facendosi eco di alcuni suoi recuperi esemplari. In seguito al suo intervento consacratore, ad esempio, un autore eccentrico e marginale come Osvaldo Lamborghini è stato gradualmente rivalutato dalla critica accademica e promosso a oggetto di studio in articoli, tesi e *paper*. Ad oggi, Lamborghini è al centro di un inedito interesse da parte della critica specializzata²²³, che lo ha accolto nel canone della letteratura nazionale, riconoscendo alla sua opera un ruolo centrale in quanto anticipatrice di una linea particolarmente feconda della ricerca narrativa attuale. Lo stesso si può dire per l'opera narrativa di Copi, recuperata di recente agli onori dell'attenzione accademica e innalzata al titolo nobiliare di letteratura *maudite* grazie anche all'intercessione della lettura airiana²²⁴.

²²³ Polemizzando con quella che definisce la "escuálida y forzada (en el peor sentido) tradición autoral que va de Lamborghini a Aira", Diego Vecino, giovane autore della rivista elettronica *La Contrarreforma*, rileva ironicamente come attualmente "muchacha gente lo lee y lo comenta en los pasillos y en los baños públicos, saben qué lugar ocupa y de qué la va, qué tradiciones se dice alimenta, o crea, o recrea, y quiénes son los que claman por continuar sus garabatos. Lamborghini es hoy la password de moda, la última credencial fashion". Vedi Diego Vecino, "Y todo el resto bla", in *La Contrarreforma* 19 agosto 2008. <http://la-contrarreforma.blogspot.com/2008/08/en-definitiva-lo-que-nos-demuestra-esa.html>.

²²⁴ Nel 1991, Aira pubblica la sua raccolta di saggi dedicata all'autore franco-argentino. Vedi César Aira, *Copi*, Beatriz Viterbo, Rosario 1991. Una ricostruzione della ricezione critica dell'opera narrativa di Copi è offerta dallo studio di Patricio Pron, "Aquí me río de las modas": *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en*

In modo analogo, Aira ha saputo esercitare un'influenza straordinaria sulle nuove generazioni di scrittori, incoraggiando, seppure indirettamente, il proliferare di un intero filone narrativo che può essere considerato come una prosecuzione della sua opera. È innegabile che Aira conti, tra i giovani narratori, su un'apprezzabile discendenza non epigonale in grado di garantire continuità al suo progetto artistico. La sua militanza a favore di un nuovo regime estetico ha indubbiamente scosso il sistema letterario argentino in profondità, aprendo le porte a nuove sperimentazioni narrative. Le opere di autori emergenti come Sergio Bizzio, Washington Cucurto, Gabriela Bejerman, Ariel Magnus o Fernanda Laguna non sono forse pensabili senza la sua mediazione. E questo vale non solo per quanto riguarda l'apertura che la sua opera rappresenta nei confronti di nuovi procedimenti e possibilità stilistiche da esplorare, ma anche per la sua capacità di sensibilizzare il campo letterario all'innovazione dei parametri estetici. Resta il fatto che Aira è riuscito ad assicurarsi una successione, garantendo continuità al proprio progetto estetico e ponendo le basi per la naturalizzazione di nuove forme e valori.

È all'interno di questo progetto innovatore che deve essere letto il riferimento, in *Yo era una chica moderna*, alla giovane scena emergente come portatrice di una nuova concezione di avanguardia. Attraverso l'allusione al contesto specifico di *Belleza y Felicidad*, Aira circoscrive, tuttavia, l'effetto rivitalizzante alla produzione letteraria sorta intorno a questo circuito artistico, consacrandola come prosecutrice della propria opera e visione estetica. Naturalmente, questo passaggio di consegna non è da prendere in modo troppo categorico, ma sicuramente ci dà un'indicazione di come l'autore vede, in questo filone, un'opera di continuazione della

la *literatura argentina*, Niedersächsische Staats und Universitätsbibliothek Göttingen, Göttingen 2007.

propria ricerca estetica, dettando anche, in questo modo, le coordinate di una sua possibile evoluzione. Le caratteristiche che contraddistinguono questa nuova forza innovatrice sarebbero, se seguiamo gli indizi abbozzati nel romanzo, un nuovo rapporto con la città e un profondo vitalismo che si traduce nel desiderio costante d'avventure e in una visione euforica della realtà circostante. Si tratta di aspetti che possiamo rilevare in tutti gli autori che abbiamo identificato come esponenti di questo nuovo filone di derivazione airiana, ma soprattutto nell'opera di Washington Cucurto, che non solo li unisce, a nostro avviso, in una produzione particolarmente originale, ma condensa anche tutta una serie di energie messe in campo dal nuovo clima di sperimentazione artistica.

3. La Buenos Aires latinoamericana di Cucurto.

L'opera narrativa che compare sotto la firma di Washington Cucurto rappresenta forse una delle rielaborazioni più originali della poetica airiana. Cucurto dà vita a un universo finzionale profondamente personale che, pur riproponendo molti dei meccanismi formali introdotti da Aira, li arricchisce di nuove sfumature che ne amplificano la portata e li trasportano verso nuove dimensioni di senso. La sua reinterpretazione della proposta airiana è, probabilmente, quella che si distacca maggiormente dal modello originale e, proprio per questo, quella che meglio ne illustra la radicale fecondità. Cucurto, infatti, porta all'estremo molte delle soluzioni più caratteristiche di Aira, come la centralità del fatto diegetico, la velocità narrativa e le derive deliranti, e le riutilizza secondo criteri nuovi, riformulandone spesso il significato in modo sostanziale. I procedimenti di derivazione airiana sono condotti, nella sua opera, al limite delle loro possibilità e sfruttati soprattutto nel loro potenziale carnevalesco. Questo perché vengono rifunzionalizzati in quanto emanazione dello sguardo specifico del personaggio, esternandone la versione esaltata e festiva del mondo. La vitalità e il dinamismo che questi proietta su quanto lo circonda fanno di tali espedienti degli strumenti atti a esprimere la sua prospettiva, che si rispecchia nell'andamento stesso della narrazione. Un aspetto della scrittura di Aira che Cucurto reinterpreta in modo particolarmente originale e che si ricollega alla pervasività del punto di vista del personaggio è il modo in cui questi si riappropria degli stereotipi culturali diffusi per trasfigurarli in un gioco parodico di deviazione e inversione semantica. Come abbiamo già avuto modo di vedere, in Aira la narrazione è sempre filtrata dall'uso iperbolico di clichè cristallizzati nella

tradizione e nel sentimento comune. Il loro accumularsi frenetico e disorganico produce, nei suoi testi, un effetto di saturazione che ne strania la percezione, inducendo il lettore a coglierne il carattere artificiale e banalizzante. Questo uso dei clichè è portato all'estremo nei romanzi di Cucurto, dove si trovano applicati alla caratterizzazione stessa del narratore con cui ci induce a simpatizzare, grazie anche all'identificazione fittizia con il loro autore implicito. Il personaggio di Cucurto, al tempo stesso protagonista, voce narrante e presunto autore dell'opera pubblicata sotto questo pseudonimo, è presentato come un afroargentino e, per questo motivo, dotato di tutte le caratteristiche che gli stereotipi culturali più sottilmente razzisti attribuiscono all'uomo di colore. I testi di Vega non smettono di sottolineare la sua passione sfrenata per il ballo e la musica folclorica, l'esorbitante potenza sessuale e persino certa ingenuità di pensiero che lo contraddistinguono. Sono caratteristiche che vengono esibite in modo ostentato, senza un chiaro distanziamento ironico e connotate come unica risorsa di vitalità per una vita urbana altrimenti soffocante. Tutto il mondo dell'immigrazione latinoamericana che si trova al centro dei suoi romanzi si adegua a questo schema, trovando però, al tempo stesso, un'evocazione decisamente idealizzata. La peculiarità dell'operazione consiste, infatti, nell'attribuire a queste caratteristiche stereotipate un carattere positivo, lasciando il lettore perplesso rispetto alla serietà dell'assunto. Cucurto si serve dei luoghi comuni per destabilizzare le certezze del lettore e indurlo a considerare in modo nuovo le proprie categorie di percezione, coinvolgendolo, al tempo stesso, coinvolgerlo in un gioco il cui fine ultimo è, comunque, quello di affermare, sia pure sotto la forma di uno scherzo, una rivendicazione.

L'identificazione fittizia dell'autore con il proprio personaggio, portata oltre i confini del testo narrativo grazie alla costruzione di una figura pubblica plasmata a sua immagine e somiglianza, contribuisce a confondere le acque, contagiando i suoi interventi pubblici con l'ingenuità di visione che caratterizza Cucurto. La stessa identità di Santiago Vega rimane confusa, dal momento che le informazioni riportate sulle diverse quarte di copertina dei suoi libri si contraddicono spesso tra loro, attribuendogli alternativamente origini argentine e dominicane e confondendo in vari modi dati personali con elementi finzionali presenti nei testi. Si tratta solo di una carnevalata, sembra dirci l'autore con i suoi continui giochi di maschere, e volerci ricordare che quello che scrive non va preso troppo sul serio. Al tempo stesso, però, la sua opera tiene a rivendicare l'universo sotterraneo e marginale che rappresenta, connotandolo come un'oasi di vitalità e genuinità nella desolazione della Buenos Aires contemporanea. Ciò non toglie che la sua narrativa sia caratterizzata come una mascherata e, di conseguenza, ci suggerisce che quanto afferma non va preso veramente alla lettera, ma soltanto come parte di un divertimento intriso di umorismo. In questo modo, Cucurto sembra ovviare alle difficoltà di una presa di posizione che, altrimenti, potrebbe rivelarsi rischiosa, apparendo eccessivamente semplicistica. I suoi testi sembrano giocare d'anticipo, esasperando sino al parossismo i tratti populistici e creando, così, un muro d'ironia che funge da difesa da obiezioni largamente prevedibili. La figura di Washington Cucurto è il frutto di una sfiducia tutta postmoderna nelle possibilità della letteratura d'istituirsi a strumento capace di conoscere e modificare il mondo se non per le vie indirette dell'ironia ambigua e destabilizzante. La sua narrativa si configura, inoltre, come un tentativo di superare certo paternalismo della narrativa incentrata sulla rappresentazione e

celebrazione dei mondi subalterni, servendosi, a questo scopo, di una prospettiva essenzialmente ludica.

A partire da queste premesse, i romanzi di Vega ritraggono l'universo sotterraneo dell'immigrazione come una risorsa per la città, descrivendo i *conventillos* e gli altri luoghi d'incontro destinati alla popolazione disagiata giunta da zone meno fortunate dell'America Latina come spazi alternativi di socializzazione, dove la condivisione e la solidarietà sono ancora possibili. L'obiettivo principale di Cucurto rimane quello di evocare una Buenos Aires popolare che ha perso le fattezze minacciose delle sue rappresentazioni convenzionali, connotandola, invece, come una dimensione dove gli individui si relazionano in modo più libero e creativo. La sua è una narrativa che si propone, più di ogni altra cosa, d'imporre uno sguardo personale sulla città, dando voce a una Buenos Aires alternativa che non si esaurisce nella degradazione e nella violenza, ma si mostra, invece, dotata di una straordinaria capacità d'improvvisare forme di socializzazione originali. Sono proprio gli interstizi dove si annidano la marginalità e l'indigenza ad offrire una possibilità di ristabilire il legame sociale.

La letteratura di Cucurto rivela una volontà di ripensare la città, d'inventare un modo nuovo di guardare allo spazio urbano e rifondarne, così, l'immaginario. Il senso di rifondazione che anima la sua opera è da interpretare alla luce di un fenomeno più generale, che coinvolge molta della narrativa locale più recente: un rinnovato interesse per Buenos Aires come asse tematico portante del testo. Nell'ultimo decennio, la narrativa argentina sembra avere ritrovato, infatti, il desiderio di raccontare la propria capitale, evocandone strade e quartieri, senza nascondere gli angoli marginali rappresentati dal *conventillo* e la *villa miseria*. Sono numerosi i romanzi che realizzano un ritorno al quartiere e ai luoghi della tradizione, connotati come spazi ancora

capaci di offrire una socialità a misura d'uomo, o che ritrovano la volontà d'indagare le aree dell'indigenza urbana, declinandola spesso con la ricerca di un nuovo sguardo attraverso cui raccontarle.

Si tratta di un fenomeno che, a nostro parere, è strettamente collegato al desiderio di offrire una risposta alla crisi economica e sociale che ha investito l'Argentina verso la fine degli anni Novanta ed esplosa nel 2001. La crisi ha avuto, infatti, conseguenze pressoché immediate nella produzione letteraria, che ha presto interiorizzato le immagini della devastazione sociale che giungevano dalle città. A ridosso del 2001, la narrativa argentina, e in particolare quella più giovane, ha moltiplicato le raffigurazioni della catastrofe che ha coinvolto il Paese, dando luogo a numerosi testi che rappresentano una Buenos Aires sfigurata dall'intemperie. Il ritratto di una capitale ormai irriconoscibile, in preda alle sommosse popolari e invasa da masse di sventurati alla ricerca disperata di un pezzo di pane con cui sfamarsi, è diventato un *topos* ricorrente della nuova narrativa. Accanto alle rappresentazioni della desolazione, ha fatto la sua comparsa un'altra immagine, a queste complementare, di una Buenos Aires ancora dalle dimensioni umane, che spesso prende la forma della rievocazione nostalgica, in cui compare una città associata ai tempi felici dell'infanzia e simbolizzata dal quartiere e dalla sua caratteristica vita comunitaria. La sua raffigurazione idealizzata e volutamente distante dalle immagini correnti di violenza e impoverimento risponde a una volontà di fornire una versione diversa della città, in cui le profonde conflittualità sociali che la definiscono non impediscono, tuttavia, la sopravvivenza di forti vincoli identitari. La letteratura si erge a universo alternativo, immaginandosi capace di rispondere all'aggressività del mondo esterno con la forza delle

proprie soluzioni di finzione e di potere condizionare la realtà intervenendo sull'immaginario collettivo.

Il desiderio di rifondare l'immaginario legato a Buenos Aires e di recuperarne un'immagine in positivo caratterizza molta della narrativa più recente e, in particolare, quella emergente. Sono le nuove generazioni di scrittori a mostrare, in modo più evidente, uno sforzo teso a riappropriarsi dello spazio urbano e intervenire nella sua percezione corrente. Le raffigurazioni di una Buenos Aires altra rispetto alle immagini convenzionali di degrado e miseria rispondono, così, a una nuova fiducia nelle possibilità della letteratura di condizionare l'immaginario collettivo, proponendo uno sguardo diverso sulla città che possa, finalmente, illuminarne le potenzialità latenti.

È in questi termini che va intesa l'operazione realizzata da Cucurto: come un modo di affermare un'alternativa possibile, indicando come una risorsa fondamentale per la vita urbana proprio quei settori comunemente avvertiti come un pericolo. L'escursione che fa compiere al lettore attraverso la Buenos Aires dell'immigrazione più disagiata sembra avere, come unico scopo, quello di contraddire, a ogni passo, il carattere minaccioso di spazi urbani che descrive, invece, come i soli in grado di preservare pratiche quotidiane di solidarietà e alimentare ancora il desiderio di condivisione e confronto.

3.1 La lezione airiana: rivisitazioni della fuga in avanti e dell'ingenuità di visione.

Ci concentreremo, qui, sull'analisi di *Las Aventuras del Sr. Maíz* e *El curandero del amor* che costituiscono, a

nostro avviso, i due romanzi di Cucurto che meglio esemplificano la peculiarità della sua proposta estetica, portando all'estremo il procedimento con cui l'autore finzionalizza la propria biografia e la arricchisce, al tempo stesso, di elementi puramente di fantasia. Dal momento che presentano molteplici punti in comune e che a contare, nella loro costruzione, non sono tanto i singoli sviluppi dell'intreccio, ma piuttosto il modo in cui inscenano una particolare visione della realtà sociale, abbiamo deciso di occuparcene unitamente, leggendoli in continuità tra loro. Si tratta di due testi molto simili, in cui il personaggio di Washington Cucurto appare non soltanto come protagonista assoluto dell'azione narrativa, filtro pervasivo della prospettiva da cui viene raffigurata e voce narrante, ma anche immagine fittizia dell'autore implicito, che interviene continuamente a commentare e interpretare a proprio vantaggio i dettagli della trama. Le circostanze che definiscono la sua esistenza quotidiana rispecchiano inoltre, in entrambi i testi, i particolari della vita personale di Vega e della sua figura pubblica, come ad esempio i dettagli della sua iniziazione alla carriera letteraria, il lavoro nella *cartonería* di *Eloísa* e il rapporto con altri scrittori della giovane letteratura locale, che diventano un elemento essenziale della narrazione. Entrambi presentano una trama piuttosto essenziale, in cui la preminenza dell'azione è garantita, tuttavia, da una proliferazione di piccole avventure quotidiane che si risolvono, per lo più, in situazioni paradossali e mirabolanti. Come del resto tutta la produzione di Cucurto, questi testi sono caratterizzati, infatti, da un vorticoso dinamismo di derivazione airiana e da un'essenziale predisposizione alle improvvise accelerazioni dell'intreccio. La velocità che li contraddistingue porta sempre con sé, nel suo movimento centrifugo e onnivoro, il fatto strampalato e demenziale,

che rappresenta l'aspetto più tipico della sua letteratura.

Sia *Las aventuras del Sr. Maíz* che *El curandero del amor* offrono al lettore l'impressione di una trama rocambolesca, frutto di un vertiginoso schieramento di avventure e fatti straordinari. In realtà, gli avvenimenti che vi compaiono non sono particolarmente rilevanti, ma l'azione assume, comunque, un ruolo centrale, che si manifesta nei continui spostamenti del protagonista lungo le strade della città e nei suoi incontri fortuiti con la sua popolazione marginale. L'aspetto diegetico che assorbe l'intera narrazione, in un movimento costante plasmato sui vagabondaggi del personaggio, si fonda su un processo di dinamicizzazione del quotidiano. Il testo introduce il lettore nella sua vita di ogni giorno, condensando i piccoli eventi che la caratterizzano in una narrazione che privilegia dialoghi e azioni fisiche e si sviluppa tutta all'insegna della velocità. Così, *Las aventuras del Sr. Maíz* si concentra sui dettagli del lavoro che Cucurto svolge per la nota catena di supermercati Coto, seguendolo mentre si sposta tra le filiali disseminate nei diversi quartieri della capitale e riportando minuziosamente tutti i gesti che contraddistinguono la sua attività quotidiana. La narrazione registra, con velocità vertiginosa, le azioni che il protagonista compie ogni giorno all'interno dei diversi supermercati che rifornisce. Vediamo, ad esempio, l'episodio che compare con il titolo "El hombre del casco azul", in cui Cucurto accompagna i lettori in visita a una sua tipica giornata di lavoro:

Hola chiris queriditos. Bienvenidos a una mañana de mi vida. Hoy viajaremos con el Hombre del Casco Azul, ese soy yo. Y esta es mi bicicleta, una playera negra que compré en Coto a 30 pesos y conoce todos los estacionamientos del

mundo. [...] Salgamos con mi bici a la calle y vayamos al primer Coto que hay que "atender". Imaginensé que son muñequitos y van pegados a mi casco azul, hay que imaginar algo así, porque en la bicicleta no entramos todos, o ¿saben qué?, mejor piensen que son las calcomanías que siempre pego en mi casco azul.²²⁵

Il personaggio, che è anche la voce narrante, si rivolge direttamente ai lettori, invitandoli a immaginarsi quanto verrà raccontato loro come se si trovassero appiccicati, come degli adesivi, al casco che questi indossa al lavoro. In questo modo, il testo rafforza l'identificazione tra la prospettiva della narrazione e lo sguardo di Cucurto e, al contempo, porta il lettore all'interno del mondo finzionale, fornendo un'illusione di simultaneità tra l'atto di lettura e lo svolgimento della vicenda. Il lettore è invitato a immedesimarsi completamente con il suo punto di vista, e a seguirlo passo per passo nelle sue fatiche quotidiane:

5.30, hoy ustedes son los mejores repositores del mundo, porque van conmigo, un repositor con humanidad, amor, y buena onda, que es lo que falta en el mundo. ¡Vamos muchachos!²²⁶

È così che, caricando i lettori sulla sua bicicletta, Cucurto intraprende il percorso che lo conduce al primo dei supermercati che deve rifornire, descrivendo, via via, le strade e i personaggi del mondo marginale che incrocia lungo il suo cammino:

²²⁵ Washington Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*, Interzona, Buenos Aires 2005, pp. 65-66.

²²⁶ *Ibid.*, p. 66.

Pedaleo, el corazón me acelera y ya estoy llegando por Mitre hasta Once. De repente, chas, nos encontramos con las luces de la Plaza Once que la cruzamos en bicicleta en dos segundos. Antes saluden a las chicas, las trabajadoras eternas de esta plaza [...]. Hola Lorcadia. Adiós Idalina. ¡Qué alegría verte y chaucito, querida Maripili!... Maripili... Ay, un día les tengo que hablar de Maripili. [...] Bueno, saludemos dando pedalazos encima de mi bici que también les sonrío y les levantaría una mano, si tuviera... ¿Más despacio? ¿Quieren contemplar el panorama? Okey, esos son los borrachitos cumbianteros del latino Once, ese vaso gigante chorreando es el cartelón de la Chevecha. A su alrededor, hay telos, telos y telos. Ecuador del 1 al 100 es la calle de los telos, como la calle Rojas o Yermal en Flores. Ya llegamos al Coto, desde la Playa de estacionamiento respiren el aire puro de la mañana [...].²²⁷

Allo stesso modo, Cucurto rende il lettore partecipe delle diverse attività che costituiscono il suo lavoro all'interno del supermercato, invitandolo persino ad aiutarlo a spingere un pallet:

Cargamos las distintas mercas que tiene la góndola, llenamos un plástico con agua pa pasarle un poco a las chapas y subimos con el palet hasta las manos, lo que podrían hacer es empujarme un

²²⁷ *Ibid.*, p 66-67.

poquito el palet para que no sea tan pesado. Ya que están.²²⁸

Tutti i suoi movimenti sono riportati nei dettagli, ed elencati freneticamente in una prosa accelerata che enfatizza continuamente la velocità con cui vanno compiute le operazioni:

5.45. En la repo los minutos valen mucho y pasan como rayos. Tenemos 45 minutos más para dejar la góndola impecable y rajar hacia otro súper. Primero, apoyamos el palet cerca de la góndola, a la zorra elevadora la trabamos debajo del palet para que nadie se accidente. Bajamos la merca al piso y frenteamos los productos que quedaron en la góndola; atrás ponemos lo nuevo, cosa que salga primero lo viejo. Colocamos bien los precios, los cartelitos de oferta, las promociones, los cartelitos de los combos. Si por un motivo nos falta un producto lo anotamos, y el lugar de ese producto lo llenamos distribuyéndolo con otras mercaderías. ¡Nunca dejemos un hueco en la góndola por nada! La góndola tiene que estar siempre rebalsante de merca, reluciente, limpia, con olor a pino, los precios bien puestos. Nos fijamos de no poner un producto vencido o un paquete roto o con gorgojos, pasa mucho con los arroces, las lentejas y los fideos. Ponemos las cajas vacías en el palet y las mandamos a la compactadora de cartones, si hay náilonos los separamos y los ponemos en

²²⁸ *Ibid.*, p. 68.

la compactadora de náilon. La zorra la dejamos en el sector donde "descansan las zorras". Les digo algo, la zorra es el bien máspreciado en el supermercado, sin ella no podemos hacer nada. Rajamos para el otro súper, ¡no!, antes controlemos por última vez que no falte ni un precio, si falta alguno lo ponemos.²²⁹

Abbiamo voluto riportare la sequenza intera così come appare nel testo, per dare l'idea dell'enorme quantità di azioni che si trovano condensate in uno spazio relativamente ridotto e della conseguente velocità febbrile a cui è improntata la scena. La narrazione si concentra, qui, quasi esclusivamente sui momenti diegetici, riducendo al minimo descrizioni e commenti e facendo sì che le azioni si succedano tra loro a un ritmo vertiginoso. Il procedimento viene ripetuto più avanti, nel supermercato successivo, con un'accelerazione ulteriore dell'azione che viene enfatizzata affidando i gesti iterativi a semplici suoni onomatopeici, come se la scrittura non avesse più nemmeno il tempo d'indugiare in un'opportuna ricerca lessicale:

Saco el bestia repositior que tengo adentro y le doy con todo abro cajas y cajas, mando paquetes y paquetes, limpio estantes, ayudenmé lectores, así subimos a desayunar tranquis... Pumb, pumb, pumb, listo el pollo, la góndola queda picúcu llena de mercaderías hasta las manos. Tenemos 15 minutos, subamos al comedor y desayunemos algo rápido. Agarren lo que quieran, leche, chocolate, mate cocido, café, café con leche, té con leche.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

¡Esta es la mejor parte del Coto!
Medialunas, dulce de leche, budincitos,
manteca, mermelada, mendicrim. Glub,
glub, glub, repitan taza si quieren.²³⁰

Le improvvise accelerazioni dell'intreccio e il suo condensarsi in fitte enumerazioni di fatti sprovvisti di maggiori dettagli rappresenta una modalità che ricorre in tutta l'opera di Cucurto, costituendo uno dei suoi tratti salienti, anche se in questo episodio è portata all'estremo e trova, forse, la sua forma più compiuta.. Va osservato, inoltre, che si tratta per lo più di eventi ordinari che, tuttavia, non vengono mai omessi o riassunti in periodi più complessi che ne sintetizzano la sostanza. Sono azione all'ennesima potenza, fatti che reclamano la propria supremazia in un universo tutto materiale che è espressione dello sguardo del personaggio sulla realtà. È la passione di Cucurto nei confronti di tutto ciò che è corporale e fisico, il suo culto di quanto è assimilabile alla "transpiración, hacer fuerza, el baile, la cama, pelear... en fin, la acción y el suspenso"²³¹ a dettare lo stile della narrazione, rendendola anch'essa tangibile e corporea, parte di uno stesso desiderio di confrontarsi con la materia più concreta del reale. La rapida successione di queste micro-azioni risponde, inoltre, alla volontà di offrire una raffigurazione dinamica della vita urbana e, in particolare, del suo sottomondo popolare, adattandola allo spirito euforizzante di cui Cucurto è portatore. Le uscite notturne nelle *bailantas* dove si balla la *cumbia*, la ricerca di un "telo" (termine *lunfardo* che sta per hotel a ore) dove rifugiarsi con l'amante di turno o le escursioni nei *conventillos* tra le prostitute domenicane sono gli oggetti privilegiati di una rappresentazione festiva e tutta in movimento. Spesso, come abbiamo

²³⁰ *Ibid.*, p. 70.

²³¹ *Ibid.*, p. 43.

osservato, l'ebbrezza dell'azione si fa così prepotente che la narrazione si addensa in maniera considerevole, comprimendo la vicenda in un'enumerazione scarna di fatti che riduce al minimo gli indugi descrittivi. Prendiamo un esempio da *El curandero del amor*, in cui si racconta il fine settimana passato in compagnia dell'amore clandestino María. La sequenza viene dopo una scena di discussione tra i due, nell'hotel a ore dove si sono dati appuntamento e dove, invece di accoppiarsi felicemente come avevano sperato, finiscono con l'amareggiarsi pensando all'impraticabilità del loro rapporto. Cucurto è sposato, ha diversi figli e non ha intenzione di lasciare la moglie, di cui è innamorato, così come è innamorato di María. Ma María ha diciassette anni, e ha tutto il diritto di crearsi una vita propria e avere un compagno tutto per sé:

[...] y lo peor de todo es que tenés razón, mi amor, bella de mi vida, que este amor es puro sufrimiento, como ser hincha de Racing, este amor es un amor de un cuarteto de Rodrigo, o una cumbia de Karicia, que no querés ninguna cumbia de nadie, que querés un compañero para vos y no compartido, y lo peor de todo es que tenés toda la razón del mundo. Que no te querés esconder toda la vida, que tu amor es puro, que merecés otra cosa. Mi amor, merecés lo mejor del mundo, y yo estoy muy lejos de ser siquiera lo mejor del edificio donde vivo.²³²

Tutto cambia, però, dopo una doccia fredda che li aiuta a "olvidar el bajón de este amor"²³³ e a recuperare lo

²³² Washington Cucurto, *El curandero del amor*, Emecé, Buenos Aires 2006, p. 32.

²³³ *Ibid.*, p. 33.

spirito festivo che caratterizza i loro incontri, grazie anche alla promessa di una serata da passare nella *bailanta*:

La amargura, la realidad, la verdad, la mentira, todo lo vamos a romper, mi amor, metiéndonos en el baile a bailar, a cumbiantear hasta morir que ahí nuestro amor es real y libre como nunca, como no lo es ni lo será nunca afuera.²³⁴

Lo spazio circoscritto della *bailanta* rappresenta una dimensione altra rispetto alla realtà ordinaria, condensando i caratteri della spensieratezza e la vitalità popolari. Per questo motivo, la narrazione si fa improvvisamente spedita, rispecchiando la nuova energia che coinvolge i due amanti:

Y salimos bañaditos, con la cabeza limpia, sin traumas ni dramas más que el de vivir diariamente. [...] Vamos directo a la cumbia, que la lluvia nos lleve como un viento, que la cumbia nos mate como un chorro. Bailamos toda la noche hasta las cinco de la mañana, cumbianteamos a morir. Nos besamos felices, salimos cuando la luz del día está alta, a la altura de nuestro corazón y el champagne inca burbujea en nuestro cerebro. Corremos a los tumbos otra vez a dormir a nuestro telo, a nuestra piecita número 9, pero está ocupada, las palmeras de nuestra pieza están meciendo a otros monos. Vamos a la 11. A la mañana siguiente nos tomamos el

²³⁴ Idem.

29 a la Boca, en la esquina de Santa Fe y Ravignani. Nos mezclamos con los hinchas de Boca, les tiramos piedras al micro de los jugadores de River y después paseamos por el barrio con los mismos hinchas de River, y nos besamos y nos amamos.²³⁵

Un paio di paragrafi, e la situazione non solo è completamente rovesciata, ma include anche una molteplicità di azioni e spostamenti fisici difficilmente riscontrabili in uno spazio così limitato. È da notare, ancora una volta, come l'autore sceglie di non sintetizzare quanto accade in questo lasso di tempo ricorrendo a un riassunto evocativo, ma ne fornisce invece una sorta di elenco. Si tratta, naturalmente, di un caso limite che non può costituire la norma del testo, ma risulta ugualmente illuminante rispetto al modo in cui Vega decide di operare. Ciò che conta, nelle sue opere, è la presenza materiale dell'azione, l'impressione che il suo manifestarsi incessante fornisce di un profondo dinamismo e di un continuo movimento nello spazio. È un aspetto che è strettamente collegato al punto di vista del personaggio, e in particolare, come avremo modo di vedere più avanti, alla sua capacità di trasfigurare il mondo circostante in immagini di grande vitalità e forza dinamica. L'opera di Cucurto reinterpreta la preminenza data all'azione propria della poetica di Aira e ne offre una versione meno legata allo sviluppo della trama e più concentrata sull'euforizzazione delle piccole azioni quotidiane. Questo perché i suoi testi si propongono, come obiettivo principale, d'imporre uno sguardo personale sulla città, esaltandone il lato popolare e marginale a partire da una rivendicazione della sua carica vitale. La celebrazione di questo universo sotterraneo si esprime attraverso la figura di Cucurto,

²³⁵ *Ibid.*, pp. 33-34.

che filtra l'intera narrazione plasmandola sulla propria esuberanza e gioia di vivere.

A differenza di quanto accade in *Aira*, la trama non riveste, nell'opera di Vega, un ruolo importante, ma si riduce, al contrario, a una serie di episodi relativamente autonomi che non contemplan una loro concatenazione diegetica all'interno di strutture più complesse. In questo senso, i suoi testi rimandano alla narrativa picaresca, dove le diverse avventure del protagonista briccone - e Cucurto ha molto dell'antieroe picaresco - compaiono in forma episodica e collegati tra loro soltanto dalla voce narrante in prima persona²³⁶. I diversi episodi che compongono i suoi brevi romanzi possono, infatti, essere letti in modo autonomo, come semplici racconti, e sono messi in relazione tra loro da alcuni motivi che si ripetono lungo il testo. Così, l'unità tematica di *Las aventuras del Sr. Maíz* è data dalla ricorrenza di una serie di dettagli legati alla biografia del protagonista, come il suo lavoro all'interno del supermercato, dove si svolgono molti degli episodi, o i frequenti riferimenti alla sua attività di scrittore, nonché dalla vicenda oscena legata al delirante culto del Sr. Maíz che occupa il primo e l'ultimo capitolo del romanzo²³⁷. In modo analogo, *El curandero del amor* trova coesione intorno ad alcune tematiche costanti, come la storia d'amore con María e i loro incontri clandestini e le riflessioni sulla militanza politica introdotte dalle forme di protesta

²³⁶ Vedi Robert Scholes e Robert Kellogg, *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, pp. 91-97 e 298. Gli autori evidenziano, inoltre, come nella forma picaresca lo schema episodico "consente uno sviluppo libero e pieno del personaggio senza che una trama rigidamente coordinata possa interferire vantando i propri diritti", *Ibid.*, p. 298.

²³⁷ Ogni anno, le domenicane del *conventillo* incoronano Sr. Maíz l'uomo che manifesta una maggiore potenza sessuale, rendendolo oggetto di un culto pornografico che, questa volta, ha come protagonista lo stesso Cucurto. Il fatto che la vicenda occupi soltanto il primo e l'ultimo capitolo del romanzo ne evidenzia un valore meramente funzionale a contestualizzare la scrittura in un ambito di provocazione oscena.

sociale praticate dalla ragazza. In entrambi possiamo riscontrare, inoltre, una serie di motivi ricorrenti legati alla città e all'universo dell'immigrazione latinoamericana e del sottobosco marginale in genere, come il *conventillo*, la *cumbia*, la prostituzione, la precarietà. Tutto appare trasformato ed euforizzato dallo sguardo di Cucurto, che rappresenta il *trait d'union* principale tra le diverse vicende.

Lo sguardo unificante, e persino omologante, che Cucurto impone sulla realtà che lo circonda sortisce, inoltre, un altro effetto che è profondamente legato all'ebbrezza dell'azione. Si tratta del modo in cui ogni circostanza narrata è assorbita in una prospettiva sessualizzata che si traduce sempre in improvvise virate oscene, conducendo sistematicamente a incontri erotici caratterizzati da ogni sorta di licenziosità. La metamorfosi improvvisa dell'azione in scene al limite del pornografico determina, oltre a un effetto marcatamente grottesco dato dalla loro incongruenza rispetto alla situazione narrativa, un'accelerazione del discorso in un vortice di performance di natura sessuale. Nei suoi testi, l'atto erotico ha la funzione di contagiare ogni cosa della propria forza vitale, dando libera espressione al lato più istintivo e spontaneo dell'esistenza umana. Così, gli incontri tra i diversi personaggi si risolvono sempre nello scambio corporale, portando il desiderio di contatto con l'altro alla sua forma fisica più concreta e animalesca. Non è raro imbattersi, nella sua opera, in inaspettate scene orgiastiche che, per il loro carattere repentino e gratuito, per lo più ingiustificato nell'economia delle circostanze narrate, conferiscono alla rappresentazione una connotazione assurda e delirante. Anche in questo caso, si tratta di un riadattamento dei procedimenti airiani della fuga in avanti e dell'abbandono a circostanze casuali, orientato qui, tuttavia, ad affermare ogni volta una sessualità provocatoria e debordante. Un esempio è fornito dal

capitolo di *El curandero...* intitolato "Las princesitas del amor". L'incontro tra i diversi partecipanti di un laboratorio di scrittura creativa, organizzato da Cucurto e l'amico Santiago, degenera improvvisamente, senza grandi traumi, in una scena di sesso collettivo, presentata come momento naturale e inscindibile della lettura di uno degli elaborati. Si tratta dello scritto proposto da due giovani scrittrici *teen-ager*, che il narratore non esita a definire "el poema más largo y bello y calentón de la historia de la literatura argentina, latinoamericana y mundial, sin exagerar"²³⁸. La lettura del poema si svolge secondo una *performance* ad alto contenuto erotico che, poco alla volta, si va trasformando in un vero e proprio incontro sessuale che coinvolge anche gli astanti. La situazione è surreale, e ha il carattere di una provocazione volta a parodiare i gesti trasgressivi delle avanguardie letterarie, come è facile desumere dalle dichiarazioni delle due ragazze:

[...] "Estamos orgullosas de venir al Taller de San San, donde podemos destruir la tradición y todas las formas convencionales". -Sí -dijo Faustina, que tenía unas tetas increíbles-. Y ahora para empezar con la desacralización poética, vamos a garcharlos todos a la vez. -Sí, sí y sí -gritó la otra Princesita del Amor-, para que aprendan.²³⁹

Il laboratorio di scrittura che compare nel testo ha, inoltre, un riscontro effettivo nella realtà referenziale, rinviando a quello organizzato dallo stesso Vega assieme a Santiago Llach, suo amico ed *editor* principale. I toni da proclama delle due poetesse in erba

²³⁸ Washington Cucurto, *Op. cit.*, p. 142.

²³⁹ *Ibid.*, p. 143.

si configurano, così, come un intento di ridicolizzare i principali aspetti delle proprie rivendicazioni poetiche, come emerge anche dalla reazione di Santiago:

Santiago, nuestro tallerista, referente ineludible de las jóvenes promociones de poetas, quien nos había dicho que en el taller aprenderíamos a editarnos nuestros propios libros, nos haríamos autobombo promocionándonos, que nos levantaríamos minas fotocopiando nuestros poemas y desacralizaríamos toda forma de poesía culta y formal, comenzó a desnudarse al grito de -¡Estas guachas son unas genias! Tenemos a las nuevas estrellas de nuestra literatura. ¡Al fin liquidamos al Canon y toda esa caterva de putos, viejos y snobs!²⁴⁰

Si noti come l'allusione all'attività dell'autore presso *Eloísa Cartonera*, nel riferimento alla pubblicazione artigianale delle proprie opere, sia abbassata a una mera strategia di autopromozione, e per di più con l'obiettivo principale di accumulare conquiste erotiche, di cui l'intento dissacrante nei confronti delle convenzioni letterarie sarebbe soltanto un fattore accessorio e strumentale. Al tempo stesso, è la poesia erotizzante delle due ninfette a essere salutata come la nuova frontiera della letteratura, in grado di porre fine a un canone elitista ("snobs"), obsoleto ("viejos") e privo di quel trasporto erotico così importante per Cucurto ("putos"²⁴¹). L'effetto dissacrante è quello generato dal

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

²⁴¹ Come avremo modo di vedere anche più avanti, la scrittura di Cucurto è politicamente molto scorretta. Qui l'appellativo ha anche il ruolo di evidenziare un *habitus* proprio di certi ambienti popolari come, ad esempio, l'universo delle *bailantas*, dove l'esaltazione della mascolinità in termini di forza, combattività e potenza sessuale comporta anche l'impiego diffuso di termini

testo nel momento in cui abbassa la pratica poetica associandola a una sorta di espediente preparatorio all'accoppiamento sessuale, ma anche il frutto di una volontà di avvicinare la letteratura alla vita, sommergendola nella dimensione corporea e carnale della sessualità. Occorre osservare, a questo proposito, che l'introduzione della componente sessuale avviene spesso, nei romanzi di Cucurto, come un'irruzione, come una metamorfosi improvvisa che conferisce alla narrazione quel tipico sapore assurdo che la avvicina alle derive deliranti di Aira. Di qui l'effetto grottesco, che nasce dal contrasto con la circostanza iniziale, rispetto alla quale non sembra avere alcuna pertinenza.

Sono frequenti, in Cucurto, le trasformazioni repentine della trama verso il *non-sense* e il fatto strampalato. Come nell'opera di Aira, si tratta di una caratteristica collegata al procedimento iperbolico e all'accelerazione frenetica della narrazione. L'abbandono entusiastico a dettagli minori dell'azione e l'inseguimento di mete improvvisate di volta in volta rappresentano un tratto tipico della sua prosa che, per questo motivo, assume un aspetto vorticoso e sconclusionato. I fatti si succedono con ritmo febbrile, apparentemente senza un piano preciso e con l'unico intento di mantenere in moto l'azione. In alcuni casi, il potenziamento iperbolico di circostanze fortuite conduce a sviluppi fantastici. La velocità con cui gli eventi sono tenuti a susseguirsi finisce col trasfigurare l'azione, conducendola verso situazioni scombinata e, molte volte, all'estremo dell'inverosimiglianza. Spesso, l'elemento meraviglioso è introdotto in modo ironico, a sottolineare la consapevolezza dell'autore di stare giocando con un espediente sin troppo abusato nel contesto

ingiuriosi che fanno riferimento all'omosessualità. Vedi a questo proposito Jorge Elbaum, "Los bailanteros. La fiesta urbana de la cultura popular", in Mario Margulis (a cura di), *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Biblos, Buenos Aires 2005, pp. 181-210.

latinoamericano. Vediamo, ad esempio, una scena tratta da *El curandero del amor*, in cui Cucurto, convincendosi di un'improvvisa incompatibilità sessuale con María, se la dà a gambe dall'hotel in cui stavano amoreggiando e, mentre corre nudo e con le scarpe in mano, si accorge di colpo che un letto lo insegue:

Imagínense, ¡yo!, dos de la mañana, ¡yo!, dos metros de alto, piel oscura, corriendo por la calle, pasando frente al Instituto Freudiano de Sicoanálisis, frente a la Unidad Básica Eva Perón, donde me detuve a calzarme mis zapatillas, fue ahí en ese lacerante instante, escapando de una belleza que hasta la ven los ciegos, que al darme vuelta, que jamás lo hice en mi vida, al mirar para atrás vi que me seguía una cama. La cama del Hotel Benito, de la zapie 12 de mi ticki, venía agitando sus sábanas y frazadas [...] ²⁴²

L'autore implicito ammette la stravaganza della propria scelta narrativa, e ascrive la decisione di includerla nel testo a motivazioni casuali, improvvisate sul momento:

Correr desnudo es una rareza, pero ser corrido por una cama ya es una excentricidad, pero yo tengo mi propio código de supervivencia, pongamos que la pongo... ²⁴³

L'atteggiamento ironico è rafforzato poco più avanti, con l'allusione al realismo magico di García Márquez e alla

²⁴² Washington Cucurto, *Op. cit.*, p. 92.

²⁴³ *Ibid.*, p. 93.

cinematografia di Emir Kusturica, a cui sembra rimandare, in effetti, l'immagine del letto volante:

La cama se detuvo justo en el límite del cambio de nombre de las calles. No vamos a transitar por una calle tan careta, me dijo la cama del sucucho de Uriburu, y se detuvo flotando en el aire, kusturiciana, como una cama de una novela de Gabriel García Márquez.²⁴⁴

Per quanto riportata con ironica distanza, la metamorfosi in senso fantastico ormai ha avuto inizio, e tanto vale rincarare la dose, approfittando, naturalmente in versione parodica, dei luoghi comuni del genere:

[...] constaté azorado que la cama estaba llena de personajes, todo lo que puede haber en una cama: el amor, el odio, el interés, el compromiso, la inspiración, la esperanza, el quiebre de la tasa de natalidad, el sida, la lepra, la hepatitis, la desgracia, la felicidad total, estaban esperándome para matarme.²⁴⁵

Come in un libro di Márquez, il letto ospita tutte le presenze che lo hanno abitato nel corso del tempo, includendo però, umoristicamente, anche una serie di malattie che presumibilmente ha aiutato a diffondere. Tuttavia, il dispiegamento immaginario eccede presto i limiti ristretti che gli sono concessi nel realismo magico e il tono si fa più fumettistico, da vignetta comica:

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 93-94.

Fue ahí que, de entre las luces de la calle, que yo nunca había visto tan lindas, tan celestiales, bajó una nube de humo y un Dios Blanco que les dio la orden de que me siguieran. [...] Tras él, dijo la voz del Dios, y la cama llena de la peor calaña me siguió. Romeo y Julieta, Camila O' Gorman, Perón y Evita, Pili y Silvia, la actriz de Garganta Profunda y las tanas de Tinto Brass, un camerunés con una rubia de Hamburgo, Copi, Monzón y Susana, Soledad Silveyra y Rolando Rivas, el taxista.²⁴⁶

L'azione sembra abbandonarsi a un moto spontaneo, avanzare nel delirio quasi per inerzia:

Ya cuando la cama estaba por darme alcance con toda la muchachada sexual manchándole las sábanas con sus patas, llegando a la Costanera Sur y al río, y todos se disponían a liquidarme, fue que salió de la nada mi bici playera, recién robada, secuestrada por un hamponcito al que bajé de un piñón, y ella relinchó como el caballo de Zorro [...].²⁴⁷

L'episodio si chiude con una scena che sembra presa da un cartone animato, in cui vediamo Cucurto attraversare le acque del fiume a cavallo della sua bicicletta e dirigersi in volo verso l'Uruguay:

[...] la cama seguía detrás nuestro, pero nosotros ya llegábamos al murallón del río y de un pedalazo saltamos al vacío

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

de agua que se mecía como un plato y así, pedaleando por encima de las olas y los dientes de los tiburones, como la banda de los pendejitos en la película ET, nos fuimos, bajo la noche transparente de verano rumbo a Montevideo. Pongamos que la pongo.²⁴⁸

L'elemento fantastico attinge qui a un immaginario tipico delle storie rivolte al pubblico infantile, esplicitandolo nell'allusione a un classico del cinema per ragazzi. Va notato, inoltre, come il testo faccia nuovamente riferimento all'eccentricità della scena, che caratterizza come frutto di una scrittura non meditata, arrangiata sul momento, come in una sorta d'impeto convulso che spinge l'autore a continuare a tutti i costi la storia, senza preoccuparsi di eventuali effetti di coerenza e verosimiglianza. È possibile leggere, in questa rappresentazione del procedimento di scrittura, una variante della "*literatura mala*" predicata da Aira, fondata su una sorta di scrittura automatica che non prevede correzioni se non quella apportata dagli ulteriori sviluppi dell'azione. Anche in questo caso, possiamo riscontrare una rivendicazione giocosa di una letteratura che fa dell'improvvisazione e l'inseguimento sconclusionato di circostanze estemporanee il proprio centro vitale.

L'altro aspetto che accomuna l'opera di Cucurto a quella di Aira è l'immersione del discorso in una prospettiva ingenua, che conferisce alla narrazione un tono caratteristicamente naif. Nei romanzi di Cucurto si tratta, tuttavia, di una conseguenza diretta della centralità assunta dallo sguardo del personaggio, che contagia l'intera narrazione assoggettandola alla propria visione del mondo. Il suo modo d'interpretare la realtà circostante costituisce, infatti, uno degli oggetti

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 95-96.

principali della rappresentazione narrativa, che funziona come una sorta di camera ottica attraverso cui cose ed eventi vengono filtrati e deformati. L'intera costruzione narrativa è plasmata sullo sguardo ingenuo di Cucurto, che si esprime in una sostanziale semplicità di visione e una completa estraneità ai codici della cultura alta. La sua totale indifferenza nei confronti di quanto è socialmente accettato e auspicabile viene continuamente enfatizzata. È un aspetto che trova uno sviluppo particolarmente esplicito in *El curandero del amor*, dove il suo disinteresse e l'incomprensione nei confronti dell'impegno politico di María rappresenta una delle tematiche centrali:

Le hablé de cualquier otra cosa, más que nada para que mi ticki no se cebe con la política, algo que es muy común en ella. Sobre todo cuando habla de Fidel Castro y de Cuba. Ahora está enamorada de Chávez y de Evo Morales. Que cualquier líder revolucionario es un héroe y el único héroe contemporáneo es Maradona y es capitalista. Pero si le digo estas cosas a mi ticki me mata. Ella cree en los piqueteros, en Aníbal Verón, en la línea no kirchnerista de las Madres de Plaza de Mayo, pero ahora ella dice que las madres son oficialistas y esas cosas... que no entiendo un pomo. Y a mí francamente me importan nada las Madres ni Aníbal Verón [...].²⁴⁹

Alla posa qualunquista, che rasenta il politicamente scorretto nel disprezzo esibito anche nei confronti delle Madri di Plaza de Mayo, si aggiunge un elemento di ignoranza dell'argomento denigrato, visibile non solo

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

nell'ammissione di non capirci "un tubo" ma anche in un modo di esprimersi improprio ("credere nei piqueteros, in Anibal Verón, nelle Madri", come se si trattasse di oggetti di un culto religioso) che tradisce la sua assoluta incomprensione. Cucurto rappresenta, in modo esemplare, la figura dello sciocco e del buffone che Bachtin individua nelle forme carnevalesche: la sua incapacità di capire ha il carattere di una provocazione volta ad affermare una verità altra, che si vuole legata a una concezione più profonda ed essenziale dell'esistenza umana.²⁵⁰ Subito dopo, infatti, Cucurto dichiara di prediligere una modalità diversa di trasgressione dell'ordine sociale vigente, che è anche quella praticata dal testo:

Y a mí francamente me importan nada las Madres ni Aníbal Verón, ni Teresita Rodríguez ni los piqueteros, ni nada que esté relacionado con esa forma de política. La gran política es la cumbia, y las cumbianteras y las negras dominicanas y la comida peruana.²⁵¹

Esiste, dunque, un altro modo di fare politica, che consiste nel rivendicare quegli elementi della vita collettiva che si collocano ai suoi margini, nelle espressioni popolari proprie dell'immigrazione e dei ceti umili in genere, capaci di dare voce al lato festivo dell'esistenza. È questo carattere festivo e irriverente della cultura popolare che Vega celebra nei suoi romanzi, servendosi della voce dissacrante di Cucurto. La capacità di Cucurto di trasformare il mondo circostante, plasmandolo sul proprio impeto al tempo stesso provocatorio ed euforizzante, rappresenta lo strumento

²⁵⁰ Vedi Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 305-313.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

principale attraverso cui illuminare la forza nascosta di questa realtà fondamentale. Il suo sguardo ingenuo è quello che gli consente una percezione fresca e al contempo gioiosa del mondo, contagiando della propria energia vitale ogni momento della rappresentazione.

Il completo asservimento della narrazione al punto di vista del personaggio e alla sua ingenuità di visione è rafforzato, inoltre, dall'operazione paratestuale con cui questi è identificato con l'autore implicito del testo letterario. Non si tratta soltanto di una metalessi dell'autore nella figura del protagonista, ma anche del movimento contrario con cui, viceversa, il personaggio viene spacciato per autore. L'identificazione fittizia di Washington Cucurto con l'autore della produzione narrativa pubblicata sotto il suo nome trova continuità oltre i confini dell'ambito testuale, estendendosi alla maggior parte degli interventi pubblici di Vega. Il personaggio di Cucurto è trasportato, così, oltre i limiti del contesto narrativo, aggirandosi nell'ambiente culturale *porteño* nella veste di autore di una prolifica opera letteraria. Cucurto firma articoli, rilascia interviste e interviene nei dibattiti letterari confermandosi ogni volta come quel personaggio un po' rozzo, politicamente scorretto e poco incline alla profondità che emerge nei testi narrativi. Persino il suo modo di esprimersi su questioni estetiche risponde al linguaggio cocolichesco degli immigrati centroamericani e paraguaiani, alterna prese di posizione puntuali ad attestazioni di un'innocenza volutamente provocatoria, in cui la noncuranza nei confronti dei rituali consacratori che definiscono la vita letteraria viene esibita con ostentazione. Anche nei rari casi in cui smette le vesti del personaggio Cucurto, Vega tiene ad alimentare la confusione tra le due identità, accentuando un'ingenuità di visione che prende per lo più la forma di una provocazione. Il bersaglio privilegiato sono i simboli del prestigio letterario. A un intervistatore che gli

domanda se accetterebbe l'invito a dettare una conferenza in un'università statunitense, ad esempio risponde:

No... ¿A qué voy a ir a Estados Unidos? Yo iría a bailar cumbia tal vez [...] Hace poco me invitaron a una universidad en Estados Unidos, era una invitación de una mina, una profesora que escribió algo sobre mi trabajo en inglés. Yo no lo he leído, lo único que sé es que ella está muy buena, está muy linda, grandota... Yo le mandé un libro firmado.²⁵²

Il presunto candore che Vega assegna alla propria immagine pubblica suggerisce, ancora una volta, una sua identificazione con l'autore fittizio nonché narratore dei suoi romanzi, rafforzando dall'esterno l'operazione testuale diretta a potenziare la prospettiva del personaggio fino a renderla il principale detonatore della narrazione.

La visione cucurtesca del mondo costituisce infatti, nei suoi romanzi, l'oggetto privilegiato della rappresentazione, in virtù di una sostanziale potenza trasfiguratrice e perturbatrice. Espressione di una voce genuina e fresca che si vuole libera da tratti sovrastrutturali, il suo sguardo naif invade l'intera narrazione, trasformando tutto quello che tocca in un oggetto magico dotato di un'energia vitale così imponente da diventare, ogni volta, una nuova fonte di avventure. Cucurto vede nel mondo che lo circonda una continua riconferma della sua percezione euforica dell'esistenza, e questa vitalità si contagia, di conseguenza, agli oggetti che incontra sul suo cammino. L'ingenuità, associata qui ai valori positivi della genuinità e

²⁵² Antonio Alvaro Bernal (intervista), "No saben que soy el Rey del realismo atolondrado", in *Destiempos* n. 10, México, settembre-ottobre 2007. http://www.destiempos.com/n10/alvarobernal_n10.html.

dell'entusiasmo che sono propri dell'animo spensierato, diventa così un dispositivo ottico in grado di generare l'azione drammatica e determinarne la natura essenziale. In questo modo, l'opera di Cucurto non solo porta all'estremo l'imposizione di una prospettiva ingenua di derivazione airiana, ma reinterpreta anche i procedimenti della fuga in avanti e della frenesia narrativa, assoggettandoli alle necessità del punto di vista del personaggio.

3.2 Lo spettacolo della città "morocha".

Abbiamo già accennato alla natura carnevalesca della letteratura praticata da Vega. L'obiettivo principale di questo spirito profanatore e destabilizzante è, a nostro parere, quello d'imporre uno sguardo nuovo sulla realtà sociale e, in particolare, sulla vita della città. Tutta la sua opera è caratterizzata, infatti, dalla volontà esplicita di condurre il lettore attraverso i luoghi nascosti di una Buenos Aires marginale, di cui illumina l'aspetto gioioso e profondamente distante dalle sue immagini ufficiali. Si tratta del sottomondo urbano dell'immigrazione latinoamericana, universo che condensa in sé le immagini della marginalità e la segregazione in una zona separata e rinnegata della vita collettiva, completamente deprivata, però, di qualsiasi tratto drammatico e angosciante. Il lettore è invitato, al contrario, a entrare in una dimensione di cui si evidenzia continuamente il carattere meraviglioso e profondamente vitale, e che può arricchire, pertanto, la sua esperienza personale. A fare da guida in questa presentazione festiva della città nascosta è il personaggio di Cucurto, che introduce il pubblico nei

meandri di un universo connotato come strabiliante e lo accompagna per mano attraverso i luoghi segreti della propria quotidianità eccezionale. La narrazione assume, così, le sembianze di uno spettacolo, una sorta di messa in scena iperbolica e farsesca, a cui il lettore è invitato a prendere parte. Il procedimento, che a nostro avviso ha un valore fondamentale nell'opera di Cucurto, è enfatizzato in modo particolarmente esplicito nell'incipit che apre il romanzo breve *Cosa de negros*:

Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial [...] al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravíllense con esta atolondrada historia de amor [...]. Presencien el despegue del yotibenco más grande de la ciudad. Conozcan a todos los malandras de la música tropical [...]. Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras. Enamórense, ruborícense, sorpréndanse con estos dominicanos del demonio, con estos paraguayos da la San Chifle. Pasen, pasen, están ustedes invitados...²⁵³

Il tono è quello dei vecchi circhi o fiere di paese, dove venivano offerti in spettacolo personaggi dotati di qualche genere di eccentricità fisica, ed esibiti come creature bizzarre e mostruose. In questo modo, il testo opera un accostamento, dal carattere decisamente ironico, tra i protagonisti del romanzo e i cosiddetti fenomeni da baraccone, presentandoli come se si trattasse della donna barbata o l'uomo-scimmia. Il gioco ironico con cui

²⁵³ Washington Cucurto, *Cosa de negros*, Interzona, Buenos Aires 2003, p. 65.

sminuisce l'universo raffigurato, immedesimandosi parodicamente con lo sguardo esotizzante attribuito al lettore, è rafforzato, inoltre, dalla loro caratterizzazione implicita come personaggi poco raccomandabili, nel momento in cui definisce i cantanti del genere folclorico noto come *música tropical* con il termine *lunfardo* "malandra" (dall'italiano "malandrino") e avverte il suo pubblico contro eventuali furti di portafogli. Il testo gioca, così, con l'associazione stereotipata tra soggetto marginale e malfattore, e in particolare con la stigmatizzazione delinquenziale dell'uomo di colore. Oltre a questo aspetto ironico, che ha il ruolo di parodiare un approccio esotizzante e al contempo diffidente all'universo popolare, possiamo osservare la caratterizzazione del romanzo come una sorta di spettacolo, che esibisce performativamente una realtà sbalorditiva e fuori dal comune. È questo il tono dominante dell'opera di Vega, che costruisce la narrazione come una performance in cui il protagonista dà spettacolo di sé e del proprio universo personale. L'ambiente dell'immigrazione latinoamericana, con i suoi luoghi e personaggi caratteristici, non solo trova una rappresentazione straordinariamente vivace, che ne sottolinea la feconda vitalità e carica socializzante, ma è anche spettacolarizzato come spazio privilegiato del meraviglioso, dove tutto diventa possibile e l'esistenza quotidiana è una continua avventura. È la realtà popolare dei quartieri di Once e Constitución, dei bar sordidi, le *bailantas* e le squallide pensioni dove trovano rifugio prostitute e amanti clandestini, dei *conventillos* sovraffollati e promiscui. La popolazione che la compone include ogni genere di sventurati, le cui esistenze radicalmente marginali, invece di essere indagate nel loro aspetto tragico, sono descritte come una risorsa per la vita collettiva, nel modo euforico e gioioso con cui le percepisce Cucurto. Così, le prostitute dei

conventillos rappresentano una fonte inesauribile di energia vitale:

Se bailaban todo el santo día y me alegraban la vida con sus risas aturdidoras, yo pensaba que lo mejor era morir se escuchando esas risas [...]. Eran un puñado negro en mi vida, una capa de hollín de los peores autos de la ciudad, pero ellas me enseñaron a ver la vida de otra manera, me enseñaron que en la tristeza y en la miseria se baila igual [...].²⁵⁴

L'allegria e spinta propositiva che caratterizza queste figure, nonostante una vita di stenti, si esprime anche in una profonda valorizzazione dell'interazione umana, in uno spirito complice ed espansivo:

Se te hacían amigas, compinches de antifaz oscuro de la noche, te llevaban a su pieza, te mostraban las fotos de bautismo y comunión de sus hijos, las cartas, los mails impresos, eran la cara oculta y trágica del romanticismo en latinoamérica.²⁵⁵

Allo stesso modo, si enfatizzano le innumerevoli qualità di un personaggio eccentrico come *El Lobizón Endemoniado*, "el travesti más feo y generoso del mundo"²⁵⁶:

Sus dientes de oro, sus ojos pintados de negro intenso seguro que con pedazitos de carbón. Se le notaba en el color de

²⁵⁴ Id., *Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 55.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁶ Id., *El curandero del amor*, p. 86.

los brazos y las piernas su descendencia indígena, ella es salteña, ella es una diosa. Brillantina en las mejillas, un escote tremendo con sus gomas de parafina, puestas por Lola Puñales, que junto con ella son las travestis más lindas, chispeantes y divertidas de Once [...]. Siliconas al aire y sueños desnudos, así es ella, así de simple y buena cocinera y cuidaría un niño si la dejaran, mejor que todas esas madres conchetas y putas a las cuales les encanta comprarle delantalcito azul a sus niñeras [...].²⁵⁷

La sua descrizione è talmente idealizzata da attribuirgli pregi abitualmente preclusi alle persone come lei nell'immaginario corrente, come l'istinto di accudimento e abnegazione associate ai modelli di femminilità tradizionale. Si noti, inoltre, l'enfasi sulla sua ascendenza indigena e sul colore scuro della sua pelle, caratteristica, quest'ultima, che è condizione essenziale dell'universo narrato da Vega.

I personaggi dei suoi romanzi sembrano, infatti, interessati a confutare la raffigurazione egemonica dell'argentino medio come bianco e di origini prevalentemente europee. L'umanità che vi compare è "la América mulata, morocha, mestiza, criolla e incaica tantas veces ignorada por la Buenos Aires Blanca"²⁵⁸. Così, Cucurto celebra il *conventillo*, luogo per eccellenza abitato dall'immigrazione, che in tempi odierni ospita gli immigrati provenienti dalla provincia e dai paesi limitrofi, in quanto spazio privilegiato di un'Argentina più marcatamente "latinoamericana":

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

Entrar en aquel conventillo era ingresar al Caribe en plena Sudamérica. Bachatas, arroz con pollo, dominicanas moviendo el culo. Raza Inferior Multiforme, futbolera, machista y rétrograda fluyendo por todas partes.²⁵⁹

Il *conventillo* è il luogo in cui la città si "latinoamericanizza", portando "un grano de morochez en el culo de la siempre europea Buenos Aires"²⁶⁰.

La città celebrata da Cucurto è, dunque, quella dell'immigrazione attuale, in quanto portatrice di una latinoamericanità costantemente rivendicata come immagine alternativa alla percezione egemonica di una Buenos Aires europea. Il culto della "negritudine" ha un valore fondamentale in questa rivendicazione, dal momento che il suo compito è quello di esasperare, mediante un procedimento iperbolico, la decisa contrapposizione a un europeismo comunemente identificato come il tratto distintivo del Paese, e soprattutto della sua capitale, rispetto al resto della realtà latinoamericana. L'operazione realizzata da Cucurto prevede, soprattutto, un'insistenza sul tema dell'afroargentinità, concepita come polo opposto rispetto a questa immagine dominante di un'identità di matrice prevalentemente europea. Se nella costruzione identitaria nazionale ha rivestito un ruolo centrale l'accento sulla componente "bianca", con il conseguente offuscamento di tutti gli elementi etnici che si contrappongono a questa immagine, Cucurto rovescia l'assunto ed estremizza i caratteri di una "negritudine" intesa come somma dei diversi gruppi umani comunemente associati al nero. Va sottolineato che, nel contesto argentino, esiste un uso diffuso del termine "negro" per riferirsi non solo a persone di ascendenza africana, ma anche ad altri individui di pelle scura, come i creoli

²⁵⁹ Id., *Las aventuras del Sr Maíz*, p. 61.

²⁶⁰ Id., *El curandero del amor*, p. 119.

meticci provenienti dalla provincia (chiamati anche dispettivamente "cabecitas negras") e dalle zone povere della città (i quali ricevono, a loro volta, la denominazione discriminatoria di "villeros", che allude alla loro marginalità spaziale). La categoria di "negro" include così, nell'uso comune, sia l'origine africana che quella indigena, comprendendo in un unico epiteto escludente tutta una serie di individui di pelle scura. Cucurto riprende questa accezione di uso comune, celebrando una "negritudine" che accomuna creoli, afroargentini, immigrati peruviani e dominicani. La peculiarità dell'operazione risiede qui, tuttavia, nella rivendicazione di un'afroargentinità che raramente compare nel discorso sociale e, ancor meno, in quello prettamente letterario. Occorre sottolineare, a questo proposito, che il personaggio di Washington Cucurto è presentato, nella produzione iniziale di Vega, come un nero dominicano. In *Cosa de negros* è un cantante dominicano di cumbia, mentre nella raccolta poetica *La máquina de hacer paraguayitos*, la nazionalità dominicana è attribuita allo stesso autore. Così recita la quarta di copertina:

Nació en San Juan de Maguana, ciudad costera al Sur de Santo Domingo, República Dominicana, en 1942. A comienzos de la década del setenta llega a Buenos Aires. Escribe *La máquina de hacer paraguayitos*, primer boceto que se continúa con los poemarios *Como un paraguay ebrio y celoso de su hermana* y la antología *Veinte pungas contra un pasajero*. En 1989 escribe la novela *Las miles de tramoyas de las truculentas tragavergas*, que inaugura una nueva corriente en la literatura argentina: el realismo atolondrado. Verdadero

hispanista este Washington Cucurto. Sus poemas y novelas arman un recetario de giros del habla popular del interior argentino y de países vecinos, come Perú y Paraguay.²⁶¹

L'attenzione sulla componente afroamericana non si limita soltanto a un'evocazione dell'immigrazione proveniente dal Centroamerica, ma si propone, invece, di rivendicare una voce silenziata della storia argentina che ha avuto, tuttavia, un ruolo importante nella configurazione della sua identità culturale. Il procedimento è particolarmente palese nel più recente *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*²⁶², dal titolo già di per sé eloquente, in cui sono i Cucurtú afroargentini, antenati lontani dell'autore, a diventare protagonisti della liberazione del Paese, dove sono stati introdotti dal generale José de San Martín, il quale, oltre a eroe patrio, è anche contrabbandiere di schiavi neri dall'Africa. Il romanzo è concepito come una risposta provocatoria all'invisibilità che caratterizza la popolazione di ascendenza africana nell'Argentina attuale e, in parte, anche nella memoria collettiva riguardante il passato nazionale. I dati ci dicono che gli afroargentini hanno rappresentato, in passato, una porzione rilevante della popolazione nazionale e che, ancora oggi, nonostante la considerevole decrescita iniziata verso la metà del XIX secolo, si contano, nell'insieme del territorio argentino, tra il mezzo milione e il milione di abitanti che si riconoscono come tali²⁶³. Nondimeno, la percezione più diffusa è che,

²⁶¹ Washington Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*, Siesta, Buenos Aires 1999, p. 53.

²⁶² Id., *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*, Emecé, Buenos Aires 2008.

²⁶³ Vedi Alejandro Solomianski, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario 2003, e in particolare pp. 11-38. Solomianski annota che, nel XIX secolo, gli afroargentini rappresentavano tra il 20 e il 30 per cento della popolazione di Buenos Aires. Questa percentuale è considerata un dato storico irrefutabile fino al 1871, quando l'epidemia di febbre gialla ha

se tale popolazione è effettivamente esistita, deve essere stata particolarmente ridotta numericamente e i suoi apporti culturali scarsi o irrilevanti. Studi recenti, come quello qui citato di Solomianski, hanno enfatizzato come questa negazione della componente afroargentina s'inserisca all'interno di un'operazione più generale di "blanqueamiento simbólico"²⁶⁴ dell'identità nazionale nell'immaginario egemonico che ne offusca il contributo fondamentale alla storia del Paese. La produzione di Cucurto si configura, allora, come un gesto di riscatto nei confronti di una popolazione rinnegata e resa invisibile nel discorso collettivo, conferendo un nuovo protagonismo non soltanto ai nuovi afroamericani giunti con l'ondata immigratoria degli anni Novanta, ma anche a un'importante componente africana della storia nazionale che ha contribuito all'attuale configurazione culturale del Paese. La sua opera non presenta certo ambizioni sociologiche, ma ha il valore fondamentale di rivendicare, in modo provocatorio e improntato all'esagerazione ludica, l'universo nascosto della "negritudine" argentina.

L'enfasi sull'elemento afroargentino ha, inoltre, la funzione di connotare i suoi testi come momenti essenziali di svelamento di una città segreta, sconosciuta ai più e resa accessibile al lettore solo grazie alla mediazione di Cucurto. Si veda, ad esempio, come appare descritto il *conventillo* del Palomar:

dato il colpo di grazia a un settore che, per diverse ragioni, aveva già iniziato un processo di decadenza e involuzione. Tra le motivazioni di questa decrescita demografica, Solomianski annovera la partecipazione massiva di questo gruppo sociale nella prima linea di fuoco durante le guerre d'Indipendenza e soprattutto nella cosiddetta Guerra del Paraguay (1865-1870); la fine della tratta di schiavi; alti indici di mortalità e bassi di natalità dovuti a condizioni di vita sfavorevoli; i processi di meticciato con tendenza "blanqueadora" e, infine, la diluizione del gruppo di riferimento sociale all'interno di una crescita spropositata dell'immigrazione europea verso la fine del secolo. *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

¡Che, hubo en la década del 90 una Singadera, un top edific de la Gran Puta! El Paraíso Artificial de la Arquitectura y la Urbanidad que no conoció Groussac ni Newton ni el que levantó el Kavannagh; la Singadera de la calle Hipólito Yrigoyen, ¡qué lugar! Tranquilos, ya no existe. Si no la conocieron, ya no la conocerán. Uno no puede saberlo todo. Pero sí imaginárselo todo. Por eso estamos acá, imaginando y recordando cosas que pasaron o pueden llegar a pasar.²⁶⁵

Il protagonista presenta al lettore un luogo della città a lui presumibilmente sconosciuto e che ha tutte le caratteristiche per apparirgli sconveniente ("tranquilos, ya no existe"). Il ruolo di Cucurto è quello di introdurlo in questa realtà segreta e consentirgli, così, di immaginare quanto viene negato a chi conosce soltanto la città ufficiale:

Tales cosas se daban en aquel yoti invisible para el resto de los habitantes de la ciudad y conocidísimo sólo para algunos maleantes o locos incurables como yo. Para ellos y para mí era el Paraíso, le decíamos el Palomar.²⁶⁶

Cucurto è tra i pochi a sapere apprezzare il valore di questo universo sotterraneo, che rappresenta per lui una dimensione paradisiaca, il luogo dell'allegria e la mescolanza promiscua tra i corpi:

²⁶⁵ Washington Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 60.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 63.

[...] a rodearme y embadurnarme con la mugre de la turba horrible, que nace de la mezcla del indio con el español, iba yo convencidísimo de que era lo único que deseaba hacer por el resto de todos mis emputecidos días después de las dos de la tarde, bañadito, dulce y alegre.²⁶⁷

Si osservi, qui, la caratterizzazione finatamente offensiva dei suoi abitanti come una "turba orribile", "sudiciume" di cui il narratore ama "imbrattarsi", che rimanda a una modalità diffusa nell'opera di Vega, specialmente per quanto riguarda la raffigurazione di questo universo meticcio. Si tratta di un uso esasperato del pregiudizio etnico e sociale che punta al suo capovolgimento per via dell'accostamento paradossale a connotazioni di tipo positivo e dello stesso procedimento iperbolico. È una modalità che coinvolge, innanzitutto, il personaggio di Cucurto che, in quanto figura emblematica della cultura popolare marginale, rispecchia tutti gli stereotipi a questa comunemente associati. Trattandosi di un uomo di colore, Cucurto non potrà che essere un personaggio essenzialmente rozzo e disinteressato a qualsiasi valore socialmente riconosciuto come prerogativa esclusiva della cultura alta. I suoi unici interessi sono, pertanto, la musica folclorica, il ballo e le donne, predilezione, quest'ultima, che è conseguenza di una sessualità strabordante data dalle sue lontane origini africane. Questa propensione per gli aspetti corporali e materiali dell'esistenza contraddistingue, naturalmente, anche la visione del mondo incarnata dal discorso narrativo che, come abbiamo già sottolineato, è un'emanazione dello sguardo del personaggio sulla realtà. Per questo stesso motivo, si tratta di caratteristiche accolte come positive, portatrici di una concezione estremamente

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

vitale e profonda dell'esistenza. I suoi testi esaltano una rappresentazione del corpo come il luogo di un rapporto più genuino e diretto con il mondo, espressione di un modo d'intendere l'esistenza libero da sovrastrutture falsificanti:

El terror es un lugar común y la felicidad es un yeite que inventó Telefé para vender pan dulce en las fiestas. ¿Quién anhela la felicidad en este hongo infecto y explosivo llamado Tierra? Greenpeace dice: "Cuidemos nuestro hogar, salvemos a las ballenas". [...] Ser ecológico no es ser verde; es cagar, coger y garcar, acabar con la especie humana. Ecológico es el Sr. Gusano, Doña Ratas y ratones, tía Cucaracha, Sr. Sida, Sr. Hambre que pronto acabarán con la plaga que habla y escribe libros y se cree amiga del perro.²⁶⁸

Contro le costruzioni ingannevoli che legittimano il falso ordine del mondo, Cucurto afferma la necessità di ritornare a forme di esistenza più essenziali, rifacendosi agli aspetti più materiali della condizione umana e del suo essere parte del ciclo naturale. Al di là del tono rabbioso, che rappresenta un'eccezione nella sua narrativa, possiamo scorgere, qui, un ricorso al corpo grottesco come rivendicazione dell'essenziale corporalità dell'uomo, del suo essere parte di un'unica realtà cosmica dalle radici inequivocabilmente materiali. Si tratta di un aspetto fondamentale dell'opera di Vega, che la accomuna alle concezioni del corpo grottesco che Bachtin identifica nell'opera di Rabelais e ricollega alla cultura comica popolare:

²⁶⁸ Id., *El curandero del amor*, p. 78.

Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente positivo: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. Il principio materiale corporeo è percepito qui come universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo.²⁶⁹

La narrativa di Cucurto è fortemente ancorata a questo uso del corpo grottesco, che si concepisce, appunto, come negazione delle concezioni astratte e idealizzate della corporalità. Il suo ruolo è quello di abbassare l'esistente alle sue funzioni fisiologiche, mostrando il corpo umano nei rapporti che instaura con altri corpi e col mondo, riferendosi soprattutto alle sue escrescenze e orifizi, agli atti di interscambio carnale e di espulsione escrementizia.

L'associazione di questa scrittura grottesca, che turba volutamente il lettore con immagini oscene e al limite del ripugnante, a una prospettiva connotata come portatrice dei valori di un settore sociale specifico si configura come un gesto decisamente provocatorio. La rivendicazione degli aspetti corporali e più crudamente materiali dell'esistenza si fonda, infatti, sull'exasperazione di un tratto stereotipico comunemente associato ai soggetti marginali, infrangendo, con

²⁶⁹ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 24.

un'operazione politicamente molto scorretta, il principio di serietà e i tabù legati alla rappresentazione dell'universo popolare. Il procedimento è particolarmente temerario, dal momento che Vega mette in campo nozioni legate all'appartenenza etnica e non si preoccupa mai di chiarire esplicitamente la propria posizione. Si tratta di una sorta di scherzo a spese del lettore, che è lasciato nell'impossibilità di trovare un messaggio facilmente riconoscibile e, tantomeno, univoco. A contare è il gesto, l'atto performativo con cui l'autore si traveste da soggetto marginale e chiama l'attenzione sulle rappresentazioni riguardanti la parte "non-bianca" della popolazione. È un procedimento che ha molti punti in comune con l'estetica *camp*, specialmente nella sua variante *queer*. Nel travestitismo che caratterizza certe espressioni artistiche del *camp*, l'exasperazione della componente generica opposta, che si esprime in un'estetica dell'eccesso e la provocazione, funziona come un modo per attrarre l'attenzione sulla labilità delle frontiere di genere²⁷⁰. Qui, a essere derise sono le percezioni dell'alterità legate alla componente etnica dell'emarginazione sociale, risolvendosi in un gesto destabilizzante che affida al lettore l'ultima parola. Il travestimento dell'autore in una versione iperbolica dei luoghi comuni associati all'uomo di colore ha il compito

²⁷⁰ A questo proposito vedi José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires 2000. Nel suo approfondito saggio dedicato al *camp* nel contesto della letteratura ispano-americana, Amícola definisce il *camp* come "una estrategia de producción y recepción" che "reutiliza y transforma la cultura de masas", rispetto alla quale esprime ironicamente la propria posizione critica. Secondo lo studioso, il suo tratto più peculiare consisterebbe in "una relación en la que entraría en juego la subcultura homosexual masculina", che ha origine "en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad" e pone l'accento sul fatto "de que ella no está biológicamente determinada, y que, en cambio, representa una construcción social". Tra i suoi strumenti principali figura il travestitismo che, nel momento stesso in cui teatralizza iperbolicamente le differenze sessuali, "pone sobre el tapete la estructura imitativa de esas diferencias, produciendo una resignificación de las imposiciones sexuales creadas por la sociedad", José Amícola, *Op. cit.*, pp. 52-54.

specifico di sensibilizzare il lettore sulle sue rappresentazioni dominanti e indurlo a ripensare le sue categorie di percezione. L'assenza di un messaggio univoco e l'enfasi ludica sul gesto - si pensi alle raffigurazioni di Cucurto che appaiono sulla copertina e il retro di *El curandero del amor*, in cui l'autore è mascherato con abiti africani tradizionali e una folta chioma corvina - si configurano come una provocazione diretta a confondere e turbare il lettore, inducendolo a completare l'opera destabilizzante iniziata dal testo.

La narrativa di Vega realizza quella che Bachtin definisce come carnevalizzazione del testo letterario²⁷¹: servendosi di una comicità dissacrante e oscena, di derivazione chiaramente popolare, sfida l'ordine vigente, di cui capovolge le gerarchie di valore dominanti e ne trasgredisce norme e tabù. L'abbassamento grottesco, il riso liberatore e l'insistenza sul politicamente scorretto sono concepiti come strumenti in grado di infrangere le norme del buon gusto e la morale, introducendo nuovi valori che sono enfatizzati nella loro carica sovversiva. L'immaginazione carnevalesca funziona, in Cucurto, come una rivincita sulla realtà. È un meccanismo che è reso particolarmente esplicito in un episodio di *Las aventuras del Sr. Maíz*, dove il personaggio rivendica la scrittura come un atto di rivalsa sulla crudeltà del mondo. Cucurto è al lavoro nel supermercato e, di fronte a una scena che lo sconvolge, si mette a fantasticare sul suo universo fatto di immigrati dominicani e paraguaiani:

El país de mis sueños es una mezcla del Paraguay y la República Dominicana en color Dorado. Ese país no existe o sólo

²⁷¹ Vedi Michail Bachtin, *Op. cit.*, le cui descrizioni del carnevalesco ispirano queste pagine.

existe en mis sueños. Mejor, así solo yo
puedo gobernarlo [...].²⁷²

Interrotto da una collega, Cucurto continua le sue fantasticherie, finché non sfociano in un'ispirazione repentina che lo porta a scrivere, d'un solo getto, uno dei poemi che comparirà in *Zelarayán*²⁷³:

No hay duda de que la violencia del mundo me hace mucho mal. No levanto la cabeza, lo único que hago es mirar las pocas verduras de mi góndola. A veces, meterse en la góndola, jugar con las distintas tonalidades de verdes, es un buen aislante de la realidad. Yo siempre pienso que esas acelgas y apios son Pinos y Cipreses de un parque abandonado en el cual sólo estoy yo. [...] Istitivamente escribo en las hojas de una lechuga capuchina con la punta de una zanahoria el primer poema de Zelarayán. Es un rapto de furia creadora.²⁷⁴

L'impulso di scrivere appare qui come una reazione spontanea di fronte alle aggressioni della realtà, diventando parte di un'evasione apparentemente consueta dalla volgarità del quotidiano. Si noti, inoltre, il fatto che a fungere da carta e penna sono, rispettivamente, un cavolo cappuccio e una carota, che ha l'effetto di connotare l'azione come appartenente a un universo di fantasia dal carattere bambinesco. Al tempo

²⁷² Washington Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 37.

²⁷³ Si tratta, probabilmente, di una delle raccolte di poesie più celebri di Cucurto, che ha scatenato numerose polemiche per via del suo contenuto osceno e marcatamente violento. Washington Cucurto, *Zelarayán*, Ediciones Deldiego, Buenos Aires 1998. Incluso in appendice anche in Id., *Las aventuras del Sr. Maíz*, pp. 87-120.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

stesso, il testo allude scherzosamente alla poesia come a un oggetto tra in tanti che si possono trovare negli scaffali dei supermercati:

Lechugas cruzadas con papas, lechugas de Nueva Zelanda, lechugas pequinesas de Pekín, lechugas anaranjadas de San Francisco, lechuguitas para hacer dieta o jugo, lechugas injertadas con vitamina A doble para el bronceado de la piel. Y ahora, la Lechuga Obra Maestra de la Poesía. Una más.²⁷⁵

L'episodio ha però un esito infausto, con uno scatto di collera da parte del direttore del supermercato che, dopo essersi accanito contro un sottoposto jujeño al grido di "larva puneña" e "rata inmundada espantosa"²⁷⁶, fa a pezzi la lattuga di Cucurto, concludendo la sua giornata lavorativa all'insegna dell'umiliazione:

Vuelvo al conventillo llorando. Pongo sobre la mesa la vieja máquina de escribir Simon and Schuster que me regaló mi padre para aprender dactilografía y escribo. Comienza mi venganza, más letal que el mayor impuesto que pueda tener nunca el supermercadismo argentino.²⁷⁷

Inizia, così, l'atto di scrittura vero e proprio, che comporta l'uso dei suoi strumenti convenzionali - anche se si tratta di una vecchia macchina da scrivere che gli è stata regalata con fini più utilitari - e non più semplicemente quelli della fantasia. La scrittura è

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

concepita come una vendetta, una rivincita sull'umiliazione inferta da una realtà crudele. La rivalsa coinvolge soprattutto il ceto medio, associato al sistema di valori dominante:

Pelo mi libro Zelarayán ¡Cómo me divierto escribiéndolo! Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad.²⁷⁸

Il veicolo di questa vendetta è la comicità, la messa in scena di un universo che si prende gioco dei codici di comportamento e buon gusto correnti. La furia devastatrice, che trascina con sé anche il criterio di qualità letteraria, si serve del riso dissacrante e demistificatore:

Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que se ríe de todos sin parar.²⁷⁹

Il riso è concepito come un'arma potente, perché in grado di oltraggiare e svergognare affermando la propria superiorità sull'avversario, ma soprattutto per il modo in cui si mostra capace di sovvertire simbolicamente un intero quadro del mondo, rovesciandone il senso e neutralizzandone le gerarchie di valore. L'episodio si configura, così, come un'esplicitazione del metodo carnevalesco e della sua intrinseca forza contestatrice. Il riso carnevalesco è celebrato come uno strumento per destabilizzare e smembrare ogni cosa, portando ovunque la

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁹ *Idem.*

logica del paradosso e della contraddizione insolubile che non approda a nessuna conclusione. La sua vocazione deformante e parodica esclude qualsiasi autorità o verità superiore e, per questo motivo, coinvolge anche la stessa figura di Cucurto, il mondo che rivendica e il suo approccio letterario. Subito dopo avere elencato una serie di autori identificati con la "buona letteratura" che intende distruggere con la sua "orribile risata", conclude infatti:

Años después, pienso que en esa lista también entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizá ya lo estoy haciendo. Dios quiera.²⁸⁰

Oltre a un riferimento metaletterario a certa necessità di contestare qualsiasi forma di scrittura socialmente accettata, in cui l'autore scherzosamente si riconosce, possiamo leggere qui un'allusione al procedimento radicalmente demistificante che regge la logica testuale e che include anche la prospettiva con cui s'identifica la narrazione.

I romanzi di Vega non solo destabilizzano l'unità di visione del mondo abbassando ogni valore sublimante, ma coinvolgono nel proprio movimento beffeggiatore anche la figura dell'autore e le ambizioni del suo discorso. Così, la sua scrittura viene costantemente denigrata come frutto di un gesto casuale, del riadattamento caotico e poco consapevole di estetiche altrui, insomma come "literatura mala". In un passaggio di *El curandero del amor*, ad esempio, l'autore rivela che i suoi testi sono stati scritti, in realtà, dalle domenicane del conventillo, che questi avrebbe coinvolto in un'operazione a semplici fini di lucro:

²⁸⁰ Idem.

Al principio mis libros los escribían las dominicanas de Constitución: yo nada más firmaba esas aventuras sexuales, escritas por ellas mismas. A mí jamás se me hubieran ocurrido tantas genialidades. El negocio marchaba tan bien, las negras manejaban tan bien su habla cotidiana, que decidí poner una agencia literaria donde escribíamos a pedido grandes éxitos, obras fundamentales. [...] compré quince computadoras y las puse sobre la mesa del bar dominicano Caribe y Compañía, de la calle Salta y Cochabamba. Y ahí iban las negras para matar el tiempo, hasta que apareciera un cliente. Las ponía a escribir las cosas que le salieran de sus cabecitas. ¡Y todo a ritmo de cumbia y de bachata!²⁸¹

Il testo gioca con il carattere presuntamente mimetico della produzione di Vega e, in particolare, con l'impressione che questa fornisce di una trascrizione fedele del parlato *cocolichesco* proprio dell'immigrazione centroamericana. Quello che è un tratto stilistico meditato si trova denigrato come frutto della scrittura distratta e incurante delle prostitute dominicane, che occupano in questo modo le ore oziose tra un cliente e l'altro. Troviamo qui parodiare le principali caratteristiche dell'opera di Vega, come la rielaborazione dei colloquialismi immigratori, la tematica *cumbiera* e il linguaggio sboccato:

El realismo atolondrado lo inventó Yunisleidi una noche que no tenía nada que hacer, prendió la computadora y

²⁸¹ Cucurto, *El curandero del amor*, pp. 168-169.

empezó a pegar las palabras que se le ocurrieron, empezó a pegar las palabras que se le ocurrieron, empezó primero con las mil maneras de nombrar "pija", "culo", "concha", y así nació la estética más fuerte del Río de la Plata.²⁸²

Trattandosi di una prostituta, a Yunisleidi viene facile di lanciarsi in un'esibizione sfrontata di termini osceni, la cui ripetitività è elusa, molto semplicemente, cercandone tutti i sinonimi che conosce. A questo si ridurrebbe l'estetica di Cucurto, secondo il testo, per quanto la critica l'abbia insignita con l'appellativo prestigioso di "realismo atolondrado", che rimanda a un'autorevole tradizione che va dal "realismo delirante" attribuito a César Aira a quello "disparatado" di Alberto Laiseca. L'autore alterna spesso la celebrazione iperbolica della propria opera alla sua ridicolizzazione come frutto di motivazioni per lo più triviali:

Comienzo a escribir mi precoz obra maestra de la poesía: Zelarayán, escrito para todos los muertos del ambiente, que son muchos y ahora me odian. Resentidos. Mas yo no veo la hora de terminar con esto. Soy claro: ¡lo mejor que hago es reponer verduras!²⁸³

Oltre ad ascrivere la scrittura al desiderio d'infastidire i colleghi, l'autore sostiene la propria completa estraneità ai codici della letteratura, dichiarandosi inadatto al compito. Allo stesso modo, il rapporto con le opere di altri autori è esibita come una "estética del choreo" (nel lessico lunfardo, "furto"), e

²⁸² *Ibid.*, p. 169.

²⁸³ *Ibid.*, p. 44.

il capitolo in cui la espone è intitolato "A quién le robé en Zelarayán":

Yo leía de todo y desparejo. Gelman, Durand, Lamborghini, Rojas, Millán, Cisneros, Lhin, Cardenal, Gerardo Deniz, Apratto, Noguerras, Zelarayán [...] Borges, Lemebel, Parra, Carrera, Perlongher, Casas, todo eso y más lo mando en la licuadora de mi cabecita cumbiantera, más un par de paraguayos y listo. ¡Nace una estética del choreo!²⁸⁴

Segue, tuttavia, una vera e propria teoria del plagio, che restituisce all'autore un ruolo consapevole e ne enfatizza l'apporto innovatore:

Me doy cuenta de que el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro. Entiendo que la diversión, el absurdo son las claves del éxito. [...] También entiendo que todos en el fondo son escritores graves y serios. Yo le quito toda seriedad a la cuestión y decido mandar cualquiera. [...] Para afanar hay que tener clase. El que afana es doblemente diestro que el que inventa. Ser creador es fácil, lo difícil es agarrar un molde y rediseñarlo. Tenés que tener la habilidad del que lo hizo y la habilidad de transformarlo. Copiar no es para cualquiera [...].²⁸⁵

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 44-45.

L'accezione negativa della definizione viene rovesciata, e alla sua opera è attribuita la funzione fondamentale di porre le basi per una letteratura futura, da costruire su criteri di comicità e incoerenza. Il suo metodo fraudolento comporta, inoltre, un lavoro particolarmente arduo, dal momento che prevede un'abilità imitativa e, al contempo, inventiva. All'autore spetta anche il compito di garantire continuità alle creazioni letterarie di quanti sono venuti prima di lui, seppure rivitalizzandone gli assunti:

El mundo está basado en un único procedimiento, aplastar al de abajo y sacarle el lugar al de arriba. Copiando, plagiando, choreando, pungueando, como quieran decirle, se conservan las ideas, las estéticas, las bellezas, robando hacés que eso se transporte en el tiempo siempre hacia adelante, por lo tanto el plagio es un contenedor de cosas y no permite que se olviden.²⁸⁶

Si tratta, in fondo, di una poetica del *pastiche*, in cui la rivisitazione umoristica di stili altrui non comporta necessariamente un rifiuto dei modelli originali ma un loro riadattamento a nuove finalità. Anziché presentarla come una pratica legittima, fondata su solide concezioni estetiche, Cucurto preferisce ridicolizzarla come frutto di una consuetudine disonesta, suggerendone i pregi soltanto per vie indirette. Questo modo di lodare denigrando è molto comune nella narrativa di Cucurto e si ricollega al procedimento carnevalesco con cui ogni cosa è derisa e mostrata nei suoi aspetti più ridicoli e triviali, che vengono, tuttavia, innalzati a valori positivi. La rappresentazione, in Cucurto, si fonda sempre su questa ambivalenza, che mostra la realtà in una

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

trasformazione incessante di senso e colta in un vortice di significati contraddittori. In questo modo, l'ingiuria si confonde all'elogio, assume toni affettuosi e benevoli. L'abbassamento grottesco e trivializzante non rappresenta un vero e proprio strumento denigratorio, ma si configura, invece, come un rovesciamento delle gerarchie di valore che rivaluta tutto ciò che è basso e materiale.

L'universo del carnevalesco, dove vigono i principi del paradosso e della contraddizione, risponde a una logica propria, estranea alle comuni norme di valore che regolano le convenzioni sociali. Ciò consente al testo d'isituarsi come luogo separato e immune da rigide frontiere di senso, imponendo le sole regole eccentriche di un'immaginazione smisurata e debordante. È il potere dell'immaginazione, con la sua spinta centrifuga e destabilizzante, a mettere l'autore nella condizione di sovvertire l'ordine imperante:

[...] para qué mierda creen que me siento a escribir esto si no es para atreverme a vivir, a ser mejor, a soltar mis emociones, a burlarme un poco del sarcoma, para que mi fantasía se imponga sobre la realidad, que la fantasía de adentro transformará la realidad, la fantasía que todos llevamos adentro y que se llama amor y pasión y locura.²⁸⁷

La fantasia diventa un'arma per imporsi sulla realtà e trasformarla in modo radicale, proponendone immagini alternative a quelle dominanti. Ogni gesto della sua scrittura diventa, in questo modo, un momento diretto a disattendere e infrangere le regole, celebrando tutto ciò che è illecito e irregolare. Così sono concepiti la tematica oscena, i termini sboccati, il ricorso al

²⁸⁷ *Ibid*, p. 132.

politicamente scorretto, le continue contraddizioni, i travestimenti dell'autore e il generale tono balordo della narrazione. Così anche il suo linguaggio grossolano, che rielabora elementi dal *lunfardo* e dal parlato *cocolichesco* degli immigrati nelle diverse varianti nazionali e regionali, ed è intriso di colloquialismi, volgarità e neologismi di registro familiare, dal valore soprattutto affettivo. Alla prosa curata e aggraziata che rappresenta il luogo comune associato alla letteratura, Vega oppone una scrittura trasandata e goffa, che inciampa volutamente nelle imprecisioni e nell'uso improprio del linguaggio, provocando lettori e critica con una poetica dell'errore e l'inesattezza. La scelta è rivendicata in *Las aventuras del Sr. Maíz*:

Salía del supermercado en donde trabajaba reponiendo, ba, ba, bolcando papas, con blarga, porque bolcar bolsas de papas no es para cualquiera, no es para vesmenores, no es para pijaschicas, pero qué carajo sabe la real academia española de papas y cebollas para andar imponiendo leyes gramaticales como si fueran líneas de cosméticos o fluidos de la atmósfera.²⁸⁸

L'impiego scorretto della lingua è reclamato come un recupero della sua componente popolare, in quanto manifestazione di una schiettezza e un pragmatismo che caratterizzano chi non ha tempo da perdere con inutili fronzoli e regole superflue:

Si supieran del olor a ratas que sale cuando bolcás una bolsa de papas, seguro la hubieran puesto con la

²⁸⁸ Id., *Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 61.

vquelecorresponde. A cada estrella su pico, güey, pos para algo estamos acá, pa poner las cosas en orden, pa poner las cosas en su punto justo como hace 500 años no lo hace nadies; para implementar nuestra justicia, para meterles sus leyes gramaticales en la lanza del desgarrado Quijote de la Mancha, que acá todos somos sanchos ignorantes. ¡Y vuélvanse pa Castilla que ya se los grité en Cosa de Negros: nuestro castellano es más de Castelar que de Castilla!²⁸⁹

Il testo celebra le differenti varianti d'uso dello spagnolo nel contesto latinoamericano, in quanto espressione di un'identità culturale profondamente distante dai modelli europei, esplicitando, così, il meccanismo che porta alla messa a punto del personale linguaggio cucurtesco, fondato sulla rielaborazione e la combinazione di colloquialismi attinti dalle diverse realtà del subcontinente e specialmente da termini di derivazione indigena. Di nuovo, ci troviamo di fronte a una rivendicazione di un panamericanismo da intendersi in contrapposizione con l'immagine dominante di un'identità nazionale dalle radici soprattutto europee.

L'atto di scrittura rappresenta, per Vega, uno strumento volto a deformare, con il suo linguaggio e il suo sguardo irriverenti, il mondo circostante e imporre, così, una realtà altra. L'accento, come abbiamo visto, è posto sull'universo dell'attuale immigrazione urbana, descritta nei suoi luoghi e rituali specifici, attraverso le *bailantas* e i *conventillos*, mostrata nella sua quotidianità marginale e spesso tribolata, ma sempre nel suo aspetto festivo e più marcatamente vitale. La narrativa di Vega si propone infatti, prima di tutto, di

²⁸⁹ Idem.

rifondare l'immaginario legato alla città, mostrandola in un aspetto solitamente oscurato e marginale. Buenos Aires appare come una città essenzialmente immigratoria, occupata tutta da una popolazione "morocha" che ne trasfigura i connotati abituali, smentendone le immagini ufficiali. La sua raffigurazione è affidata ai quartieri a maggiore densità immigratoria, come Once, Abasto e Constitución, e ai suoi luoghi di socializzazione caratteristici. Sono spazi che vengono connotati come oasi di pace in mezzo alla giungla metropolitana, dove vigono forme d'interazione più umane e predomina uno spirito festivo e cordiale. Così, appare descritto, ad esempio, il locale di *cumbia* Picaflor dove Cucurto passa spesso le sue serate:

Colmadísimo, al dente, infectado de la morochada norteña más linda del mundo, la mejor cumbia, los litritos de cerveza Condorina zumbaban como coleópteros del Perú en las manos transpiradas. Al fin encuentro un lugar en el mundo en donde respirar hondo, donde desperezarme al ritmo atolondrado de los timbales de la música de la selva. La bailanta es mi casa, y la cumbia mi mujer.²⁹⁰

Allo stesso modo, il quartiere di Once è un universo a sé stante, dove tutto diventa possibile, e gli odori del Perù introducono il protagonista in un regno incantato dell'amore e la felicità piena:

Nos encontrábamos a la altura de Boulogne Sur Mer, una cuadra para dentro comienza el otro mundo, la República del Once del Perú, del otro lado dos callecitas por Boulogne comienza el

²⁹⁰ Id., *El curandero del amor*, pp.16-17.

Imperio Inca del Asfalto del Río de la Plata, la Sudamérica sudaca del pollo frito. Y ella se metió por esas calles empedradas, con olor a corvinas y frituras de nuestro maravilloso reino del amor, se huele olor a Perú, olor a tierra, olor a viento andino. Éste es nuestro mundo, de acá no queremos salir más. Y siempre que andamos por estas calles, somos felices, bebemos, nos besamos, cogemos en los telos del Once.²⁹¹

Il quartiere ha il potere di restituire i due amanti alle loro necessità più essenziali e, soprattutto, a uno stato di appagamento e spensieratezza. Le sue atmosfere li trasformano in persone diverse, come in una sorta di miracolo salvifico:

El barrio nos transforma, nos vuelve criaturas prodigiosas en el prodigio del callejeo de un barrio que se sabe inmigrante pero creó su territorio, marcó su línea. De acá para allá, nadie es inmigrante ni está fuera de la ley.²⁹²

Proprio per la sua sostanziale extraterritorialità, il suo configurarsi come dimensione separata e retta da regole proprie, il quartiere fa dell'accoglienza la sua ragione d'essere, innalzandosi a rifugio di tutti gli esclusi della società. È questo carattere benevolo ed estraneo alle leggi del mondo a renderlo speciale, un luogo amabile e ospitale.

I quartieri dell'immigrazione appaiono sempre, nei suoi testi, caratterizzati come luoghi dell'eccezione,

²⁹¹ *Ibid.*, p. 46-47.

²⁹² *Ibid.*, p. 47.

assumendo, in alcuni casi, anche connotazioni fantastiche. In una scena che viene paragonata a "un cuento de García Márquez, pero más divertido y con cumbia"²⁹³, l'autore ironizza su questo procedimento:

Y ustedes no lo van a creer, pero las cosas que pasan en las películas también pasan en la vida. Si piensan que macaneo vengán a caminar por las calles de Constitución y verán que esto es ciencia ficción sudamericana.²⁹⁴

Va ricordato, tuttavia, che il carattere meraviglioso di questa realtà è il risultato dello sguardo euforizzante del protagonista, che trasporta sul territorio urbano il proprio spirito gioioso e profondamente vitale. Cucurto incarna, infatti, tutti gli attributi di vitalità assegnati nel testo all'universo dell'immigrazione, e i suoi andirivieni per la città hanno l'effetto di risignificarne gli spazi, adeguandoli alla sua prospettiva specifica. Il suo sguardo trasfigura le immagini della Buenos Aires ufficiale e ne propone un rovescio "morochó" e popolare che la invade interamente. Gli spostamenti del personaggio lungo le vie della città sono lo strumento privilegiato di questa presa di possesso. I percorsi che egli compie, nel suo movimento incessante lungo il territorio urbano, evidenziano tattiche mirate di deambulazione, che eludono i passaggi obbligati della città ufficiale e ne illuminano soltanto alcuni spazi prescelti. Cucurto sembra incarnare, in modo esemplare, le pratiche quotidiane di resistenza con cui, secondo Michel de Certeau, l'uomo comune può aggirare gli elementi di base dell'ordine costituito. Secondo De Certeau, una pratica minuta come il camminare per una città offre ai suoi abitanti la possibilità di

²⁹³ *Ibid*, p. 72

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

riappropriarsi dello spazio urbano e dare espressione, attraverso la messa a punto di traiettorie personali, a una creatività quotidiana e surrettizia²⁹⁵. Il personaggio di Cucurto porta questa possibilità al suo massimo grado di estensione, facendo del deambulare uno dei suoi tratti più caratteristici, che il testo evidenzia continuamente. Entrambi i romanzi presi in esame mostrano il personaggio in continuo movimento per le strade di Buenos Aires, alluse ogni volta con dovizia di particolari. Il testo esplicita sempre il punto esatto in cui si trova il protagonista, le strade che sono nelle vicinanze, i mezzi pubblici che deve prendere per spostarsi da una zona all'altra: "Me rajé para Constitución en el 93, que tomé frente a la Plaza Italia"²⁹⁶, "Nos volvimos por la calle Rocha rumbo al Parque Lezama"²⁹⁷, "Vamos, bajamos por la calle Maza que se convierte en Salguero y de ahí hasta Honduras, derecho el viaje"²⁹⁸. La città è colta nel vortice dei suoi incessanti spostamenti, sottomettendosi ai capricci della sua volontà.

Cucurto domina Buenos Aires: non soltanto ne conosce gli angoli più segreti e vi si muove con straordinaria disinvoltura, ma la rimodella anche a propria immagine e somiglianza. Tutto ciò che lo circonda è velocità, gioia di vivere ed esuberanza. La sua vitalità festosa ed energica, che condensa i tratti dell'universo popolare in cui introduce il lettore, contagia l'intera rappresentazione, offrendo un'immagine trasfigurata della città. Questo grazie anche a una narrazione plasmata sulla sua voce, che affida, con un complicato gioco di travestimenti, il compito di rivelare i segreti di questo mondo altro alla figura dell'autore. L'identificazione tra personaggio, narratore e autore implicito ha, infatti, la funzione di rafforzare il meccanismo con cui

²⁹⁵ Vedi Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁹⁸ *Id.*, *Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 70.

i suoi romanzi affermano una Buenos Aires alternativa a quella delle sue rappresentazioni egemoniche, che si trova potenziato dal rinvio alla dimensione extratestuale. La presunta esistenza di Washington Cucurto oltre i limiti specifici del testo scritto crea, infatti, l'impressione di una riconferma dell'universo narrato nella realtà referenziale, non solo rendendo l'operazione più efficace, ma portandola anche su un piano d'interazione tra scrittura e vita. Quest'ultimo aspetto assume, come abbiamo visto, proporzioni particolarmente vaste, se si considera che la figura di Cucurto eccede, effettivamente, i limiti testuali ed è trasportata nell'universo sociale della Buenos Aires odierna. Il fatto che Vega indossi sempre le vesti di Cucurto per intervenire pubblicamente nel campo letterario è strettamente connesso all'intento di rifondare l'immaginario legato alla città espresso nei suoi romanzi. Non bisogna dimenticare che Cucurto non solo è una figura buffonesca che si aggira per il mondo delle lettere argentine disseminando interventi provocatori, ma è anche fondatore e direttore di un progetto editoriale indipendente che mette al centro della sua visione il recupero dei *cartoneros* a forme di lavoro creative e, sicuramente, più gratificanti. Vega concepisce la scrittura come un momento ristretto di una più ampia partecipazione alle dinamiche del campo letterario e, soprattutto, come parte di un progetto che si vuole specificatamente sociale. L'insieme di queste pratiche assumono, nel complesso, il carattere di una *performance*, di uno spettacolo in cui la figura di Cucurto rappresenta il perno, facendosi immagine emblematica di una presenza urbana che rivendica un protagonismo possibile. Viste in questo contesto d'insieme, le raffigurazioni di una Buenos Aires alternativa che compaiono nei suoi romanzi rivelano, in modo ancora più marcato, una volontà di unire creazione letteraria e intervento sociale, proponendosi di

modificare in modo sostanziale le percezioni correnti della città. È in questo senso, allora, che si può parlare di un gesto volto a rifondare il repertorio di immagini legato alla capitale e il modo in cui la società argentina concepisce se stessa a partire dalle sue rappresentazioni.

Conclusioni.

Tutti i testi che abbiamo analizzato, sia i romanzi di Aira che quelli di Cucurto, mostrano dei personaggi che si rapportano alla città cercando, attraverso le proprie traiettorie personali, di coglierne una realtà nascosta, di cui si fanno anche i principali interpreti. In *La Villa*, gli andirivieni di Maxi si configurano come un tentativo di mettere in comunicazione i due universi distanti del quartiere e la baraccopoli. In questo caso, la realtà urbana resiste ai suoi tentativi di apporvi la propria impronta e la villa gli rimane inaccessibile. Resta tuttavia il fatto che, con le sue deambulazioni, Maxi tenta di spezzare la rigida frontiera che separa i due mondi, problematizzando, con questo gesto, la radicale invisibilità dei poveri e mettendo in discussione la conformazione sociale della Buenos Aires odierna. In *Yo era una chica moderna*, visibilmente influenzato dall'esplosione della crisi nel 2001, Aira fa un passo ulteriore in questa direzione e descrive, attraverso le figure delle due protagoniste, la presa di possesso della città da parte dei suoi artisti. La narrazione è tutta filtrata attraverso lo sguardo euforizzante delle due ragazze, che portano la loro vitalità ovunque e trasfigurano, con i loro continui attraversamenti, i connotati della città. Il procedimento ritorna nei due romanzi di Vega, dove si trova tuttavia estremizzato nell'identificazione tra la prospettiva del personaggio e la realtà nascosta che si vuole rivendicare. La presunta identità tra il protagonista e l'autore rafforza, inoltre, l'effetto pervasivo della sua prospettiva, trasportandola simbolicamente oltre i limiti del testo scritto.

Si tratta di testi che puntano su una componente performativa, dove ciò che viene evidenziato è il gesto

con cui questi personaggi imprimono sulla città la loro particolare visione del mondo. Il loro è un tentativo di plasmare la città sulle proprie necessità, riappropriandosene nel momento stesso in cui la attraversano e la dotano di nuovi significati che sono frutto della loro prospettiva specifica. A muoverli è il desiderio di trovare una città altra rispetto a quella delle sue immagini egemoniche, di scovarne la realtà nascosta che è identificata con le sue aree marginali e sapientemente occultate nelle sue versioni ufficiali. Il frutto del loro deambulare è sempre la rivelazione di una miseria rinnegata, che può prendere la forma della baraccopoli, del sottomondo immigratorio o della desolazione che colpisce le sue strade centriche al passaggio del Gauchito. Tutti e quattro i romanzi condividono una stessa volontà di restituire visibilità a questa parte offesa e rinnegata della vita collettiva, eludendo, tuttavia, qualsiasi tipo di sguardo tragico e compassionevole. Al contrario, si tratta di narrative che pongono l'accento sull'aspetto propositivo di questa rivendicazione, scorgendo sempre la possibilità di un nuovo inizio a partire da premesse diverse. In questo senso, rispecchiano il particolare clima d'epoca in cui vengono scritte, facendosi portatrici dello spirito marcatamente utopistico che ha caratterizzato la mobilitazione e la spinta partecipativa della società civile di fronte alla crisi.

L'altro aspetto che accomuna questi romanzi è la natura antirappresentativa del rapporto che instaurano con la realtà referenziale, che non cercano di trasporre mimeticamente ma, al contrario, di deformare attraverso la lente di uno sguardo ingenuo e limitato che ne modifica le proporzioni di grandezza. Sono testi che si servono, a questo scopo, di un uso iperbolico e straniato dei tradizionali strumenti narrativi generalmente deputati a garantire effetti di realtà, piegandoli a funzioni completamente opposte. I rimandi referenziali, i

codici generici, la preminenza dell'elemento diegetico trovano, in queste opere, un impiego esasperato, che ne evidenzia la labilità in quanto mezzi incaricati di rappresentare il reale. Un trattamento analogo spetta a stereotipi culturali e linguistici, che sono oggetto di un recupero talmente enfatico da renderne evidente il carattere simulato. Questi romanzi mettono in scena il rovesciamento dei clichè radicati nella tradizione, siano essi idee ricevute, luoghi comuni linguistici o convenzioni narrative. Ciò che più conta, in questi testi, è l'enfasi sul gesto, la performance dell'atto con cui capovolgono forme e idee dei discorsi dominanti e vi appongono la propria voce personale. Il loro tono è leggero e persino allegro, perché frutto di una riappropriazione e di una rivalsa sul mondo.

Questo uso euforico e disinvolto delle convenzioni, che rappresenta una modalità piuttosto diffusa nell'attuale panorama della narrativa argentina emergente, è stato introdotto, o perlomeno reso celebre, dall'opera di César Aira. La sua produzione ne ha definito i caratteri principali, come il recupero iperbolico dell'azione e l'immersione del discorso in una prospettiva ingenua, e li ha associati ad alcuni procedimenti specifici in grado di cortocircuitarne definitivamente il carattere convenzionale, quali la fuga in avanti, la velocità narrativa, l'improvvisa deriva delirante. Sono espedienti che Aira è riuscito a naturalizzare e diffondere non soltanto facendone il perno immancabile della sua vasta produzione narrativa, ma promuovendone anche la ricezione attraverso un'elaborata riflessione teorica.

Si tratta di una modalità che si è rivelata particolarmente utile nel momento in cui la letteratura ha voluto offrire il proprio contributo al clima di fervore partecipativo immediatamente posteriore alla crisi, proponendosi come soggetto attivo e fondamentale nella conformazione degli immaginari sociali. L'efficacia di questa formula come strumento in grado di

destabilizzare i discorsi egemonici è stata accolta, infatti, come una valida opzione per concezioni narrative che non si riconoscono facilmente in una pratica di denuncia sociale né, tantomeno, in forme di realismo miserabilista.

Le opere che abbiamo esaminato rappresentano, a nostro avviso, un esito particolarmente felice di questo incontro tra la ricerca di uno sperimentalismo formale estremo e un rinnovato desiderio d'intervenire nella realtà sociale per influenzarne gli immaginari. Le immagini di una città che non nasconde le proprie sacche di miseria e il proprio impoverimento generale, ma che non per questo si lascia sopraffare dalla crisi emergono, in questo modo, come una risposta marcatamente propositiva al sentimento d'insicurezza provocato dal recente collasso economico e sociale, rispecchiando in modo esemplare la spinta utopistica del contesto di cui questi testi sono, anch'essi, frutto.

Bibliografia

Opere citate di César Aira

Aira César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora 1991

- Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Arcane 17, Saint-Nazaire 1991.
- Cumpleaños*, Mondadori, Barcelona 2001.
- La Villa*, Buenos Aires, Buenos Aires, Emecé 2001
- Las noches de Flores*, Barcelona, Mondadori 2004
- Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona 2004
- "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia* n. 51, Buenos Aires, agosto 1981
- "Zona peligrosa", *El Porteño*, Buenos Aires, aprile 1987.
- "Prólogo", in Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1988
- "El sultán", *Paradoxa* n. 6, Rosario 1991.
- "Arlt", *Paradoxa* n. 7, Rosario 1993.
- "Ars Narrativa", *Criterion* n. 8, Caracas gennaio 1994.
- "La innovación", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n. 4, Universidad Nacional de Rosario, Rosario 1995.
- "La nueva escritura", *La Jornada Semanal*, suplemento culturale di *La Jornada*, 12 aprile 1998.
- "La utilidad del arte", in *ramona* n. 15, Buenos Aires, agosto 2001, p. 5.

Opere citate di Washington Cucurto

Washington Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*, Siesta, Buenos Aires 1999.

-*Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona 2003

-*Las aventuras del señor Maíz*, Buenos Aires, Interzona 2005

-*El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé 2006

-*1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*, Emecé, Buenos Aires 2008.

-“¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?”
www.eloisacartera.com.ar/archivo.html#dalia.

Bibliografia generale

- Abbate Florencia, *El grito*, Emecé, Buenos Aires 2004
- Alfieri Carlos (intervista), "Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira", *La Jornada Semanal*, suplemento culturale di *La Jornada*, 5 settembre 2004.
- Ali-Brouchoud Francisco (intervista), "Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos", *Otra parte* n. 11, autunno 2007, pp. 65-72.
- Amendola Gianni, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari 1997
- Amícola José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires 2000
- Arfuch Leonor, "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real", *Pensamiento de los Confines*, n. 5, ottobre 2004
- "Cultura y crisis: intersecciones", *Argumentos* n. 3, dicembre 2003.
- Augé Marc, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993
- *Storie del presente. Per una antropologia dei mondi contemporanei*, Il Saggiatore, Milano 1997
- Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979
- Barbieri Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.
- Barenfeld Eva Verónica, "César Aira: realismo en proceso", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, numero 23, Universidad Complutense, Madrid 2003
- Belloc Barbara, "Apuntes sobre el realismo atolondrado", *Página/12*, 29 giugno 2003

Benítez Larghi Sebastián, "Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001", in Ana Wortman (a cura di), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires 2009.

Bernal Antonio Alvaro (intervista), "No saben que soy el Rey del realismo atolondrado", in *Destiempos* n. 10, México, settembre-ottobre 2007.
http://www.destiempos.com/n10/alvarobernal_n10.html.

Berti Eduardo (intervista), "César Aira: 'Quisiera ser un salvaje' *Revista 3 Puntos* n. 227, Buenos Aires 2001.

Bilbija Ksenija, "¡Cartoneros de todos los países, uníos!: un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio", in Ksenija Bilbija e Palma Celis Carbajal, *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía*, Parallel Press, University of Wisconsin-Madison Library, Wisconsin 2009

Botto Malena, "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", in José Luis de Diego (a cura di), *Editores y políticas editoriales en Argentina: 1880-2000*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2006

Bourdieu Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

Bürger Peter, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Campra Rosalba (a cura di), *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Giardini Editori, Pisa 1989

Carrión Jorge (intervista), "Entrevista con César Aira", *Revista Literal* n. 113, Barcelona, maggio 2004

Casas Fabián, *Ensayos Bonsai*, Emecé, Buenos Aires 2007

Celati Gianni, *Finzioni occidentali. Tabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001.

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997

Chejfec Sergio, *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Norma, Buenos Aires 2005

Cohen Marcelo, "Prosa de estado y estados de la prosa", *Otra parte*, numero 8, autunno 2006

Cohen Michael, "Convertibilidad, crisis y desafíos para el futuro: 1991-2006", in Margarita Gutman e Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires 1536-2006. Historia urbana del Area Metropolitana*, Infinito, Buenos Aires 2007, pp. 270-313.

Contreras Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario 2002

- "Entorno al realismo", *Pensamiento de los confines* n. 17, diciembre 2005

Cuenya B., Fidel C., Herzer H. (a cura di), *Fragmentos sociales: Problemas urbanos de la Argentina, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2004

De Certeau Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005.

Delgado Verónica, "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Daniel Guebel", *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 6-7-8, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata 1996, pp. 255-268.

Drucaroff Elsa, "Narraciones de la intemperie: sobre El año del desierto de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes", *Elinterpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n.27, giugno 2006:
<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>

Elbaum Jorge, "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", in Mario Margulis (a cura di), *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Biblos, Buenos Aires 2005, pp. 181-210.

Estrín Laura, *César Aira: el realismo y sus extremos*, Del Valle, Buenos Aires 1999.

Fernández Nancy, "Cucurto y Zelarayán", in *Elinterpretador. Literatura, arte y pensamiento*, numero 29, diciembre 2006: <http://www.elinterpretador.net/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html>

- "Ficciones sin moral", in *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, anno 7, numero 14/15, Caracas 1999-2000.

Filc Judith, "Textos y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea" *Revista Iberoamericana* n. 202, 2003.

Friera Silvina (entrevista), "Lo que escribís no es tuyo, es una construcción colectiva", *Página/12*, 20 diciembre 2005

Frye Northrop, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1972.

García Canclini Néstor, *Imaginario urbano*, Eudeba, Buenos Aires 1997.

García Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires 2006.

Genette Gérard, "La letteratura e lo spazio", in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972.

Gorelik Adrián y Silvestri Graciela, "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente", in Suriano J. (a cura di), *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Sudamericana, Buenos Aires 2005.

Gorelik Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004

Gravano Ariel, *Antropología de lo barrial*, Buenos Aires, Espacio 2003

Gutman M. e Hardoy J. E., *Buenos Aires 1536-2006. Historia urbana del Área Metropolitana*, Infinito, Buenos Aires 2007

Hernáiz Sebastián, "Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre", *El Interpretador. Literatura, arte y pensamiento* n. 29, diciembre 2006:

<http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html>.

Ilardi Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma, 2005

Jacoby Roberto, "Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real", *ramona* n. 51, giugno 2005

Johnson Benjamin S. (entrevista), "Asimetrías. Una entrevista con César Aira", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios: art, culture, new media* n. 14, Madrid 2007, pp. 24-29.

Johnson S., "Complessità urbana e intreccio romanzesco" in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi 2001

Korn G., "Ciudad: parques y plazas en tres caminatas. Sexualidad, política y privatizaciones", in *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, numero 2, anno III, Universidad de Buenos Aires 2000

Kozak C., "Ciudades bajo palabra. Literatura y memoria en el fin de siglo", in *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, numero 6, Universidad de Rosario 1998

Krochmalny Syd, "Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad", www.teoriasdelaamistad.com.ar/pagina5/Unidad10/Tecnologia_sdelaamistad.pdf.

Kurlat Ares S., *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina: 1974-1989*, Corregidor, Buenos Aires, 2006

Laddaga Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Idalgo Editora 2006

-*Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora 2007

-"La producción de algo así como de vida social artificial: práctica artística en una nueva cultura global", in *Ramona*, numero 46, octubre 2004

-“Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”, in *Hispanamérica*, numero 88, 2001

Lafosse Juan Pablo, “Literatura y crisis. Nuevos modos de representación en los años cero”, in *Elinterpretador. Literatura, arte y pensamiento*, numero 29, diciembre 2006: <http://www.elinterpretador.net/29JuanPabloLafosse-LiteraturaYCrisis.html>.

Link Daniel, *Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía 2006.

-“De los universales abstractos a los particulares concretos”, intervento nell’incontro “Nuevos pasajes, nuevos paseantes: narrativas de la ciudad en el mundo contemporáneo” organizzato dal Centro cultural de España en Buenos Aires, in http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html

Lotman Jurij, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.

Ludmer Josefina, “Territorios del presente. En la isla urbana”, in *Pensamiento de los confines*, numero 15, 2004

Lukin L. (a cura di), *Sexto encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*, Fundación Roberto Noble, Buenos Aires, 1993

Maffesoli Michel, *Del nomadismo. Per una sociologia dell’erranza*, Milano, Angeli 2000

Manzoni Celina (a cura di), *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*, Corregidor, Buenos Aires, 2003

Martínez Morales J. L. (a cura di), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana 2006

Minelli M. A., *Con el aura del margen: cultura argentina en los '80 y '90*, Alción, Cordoba 2006

Montaldo Graciela “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”, in *Hispanamérica*, numero 55, anno 1990

Montaldo Graciela “Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina”, in *El matadero. Revista*

crítica de literatura argentina, numero 3, Segunda época, Universidad de Buenos Aires

- "Borges, Aira y la literatura para multitudes", in *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, numero 6, Universidad de Rosario 1998

- "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre César Aira, Alberto Laiseca y Copi)", in *Hispanamérica* n. 55, Latin American Studies Center, University of Maryland, Maryland 1990, pp. 105-112.

Montoya Juárez Jesús, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata*, tesi di dottorato, Universidad de Granada 2008.

Noemi Voionmaa Daniel, *Leer la pobreza en America Latina: literatura y velocidad*, Editorial Cuarto Proprio, Santiago de Chile 2004, p. 149.

Nuvolati G., *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino 2006

Palmeiro Cecilia, "Lixeratura Argentina Contemporânea: Pensamiento Queer en Antiestéticas do Trash", atti del XI Congresso Internazionale dell'ABRALIC (Associazione brasiliana di Letterature comparate) Tessituras, Interações, Convergências, USP, São Paulo 13-17 luglio 2008.

Panesi Jorge, "Marginales en la noche", in *Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, numero 6, Universidad de Rosario 1998

Pauls Alan, "Maldito mito", *Radar Libros*, suplemento culturale di Página/12, Buenos Aires, 4 maggio 2003.

- "Otro planeta", in *Radar Libros*, suplemento culturale di Página/12, 16 giugno 2002.

Peller Diego, "Estertores de una década", in *Pensamiento de los confines*, numero 18, giugno 2006

Pron Patricio, "Aquí me río de las modas": Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina, Niedersächsische Staats und Universitätsbibliothek Göttingen, Göttingen 2007.

Quiña Guillermo Martín, "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte", in Wortman Ana, *Construcción imaginaria de la desigualdad social*, Clacso, Buenos Aires 2007

Reati Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Biblos, Buenos Aires 2006

Romero J. L., *La città e le idee*, Napoli, Guida 1989

Rosetti Dalia, *Durazno reverdeciente*, Eloísa Cartonera, Buenos Aires 2003.

Rozenmacher Lucas, "Microsociedades, autogobierno y producción de sentido en la salida de la crisis del 2001. Proyecto Venus y la comunidad como espacio experimental", in *Isociologia. Revista electronica de ciencias sociales*, n.1, febbraio 2008, pp. 73-82.

Sáitza S. et al, *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas 2004

Sáitza S., "Ciudades revisitadas", in *Revista de literatura modernas. Los espacios de la literatura*, numero 34, anno 2004

Salem D. B. (a cura di), *Narratología y mundos de ficción*, Buenos Aires, Biblos 2006

Salvador N., *Novela argentina del siglo XX. Estudio crítico y bibliografía*, Buenos Aires, Academia del Sur 2006

Sarlo Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires 1994.

Sassi Hernán, "A pesar de Shanghai, a pesar de Babel", in *Pensamiento de los confines*, numero 18, giugno 2006

Scholes Robert e Kellogg Robert, *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970

Solomianski Alejandro, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario 2003

Speranza Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Barcelona 2006
- "Por un realismo idiota", in *Otra parte*, número 8, autunno 2006.

Spiller Rolland, *La novela argentina de los años '80*, Frankfurt am Main, Vervuert 1993

Svampa Maristella, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires 2005.

Uhart Claudia e Molinari Viviana, "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica", in Wortman Ana, *Construcción imaginaria de la desigualdad social*, Clacso, Buenos Aires 2007

Vanoli Hernán, "Sobre narrativas, experiencias de lectura y regímenes emergentes de producción de prácticas literarias. Jóvenes escritores y presentaciones de libros en la Argentina post 2001", intervento nel convegno "IV Jornadas de Jóvenes Investigadores", http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes

Vecino Diego, "Y todo el resto bla", in *La Contrarreforma* 19 agosto 2008. <http://la-contrarreforma.blogspot.com/2008/08/en-definitiva-lo-que-nos-demuestra-esa.html>.

Wortman Ana, *Construcción imaginaria de la desigualdad social*, Clacso, Buenos Aires 2007

Zina A., "Babel: un modo de nombrar el comienzo", in *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, número 3, Segunda época, Universidad de Buenos Aires