

“Lo real” en suspenso: narrativas excepcionales de la Argentina reciente

Pending ‘Reality’: Exceptional Narratives in Contemporary Argentina

“O real” em suspense: narrativas excepcionais da Argentina recente

Edgardo Dieleke

NEW YORK UNIVERSITY IN BUENOS AIRES

Profesor en New York University, sede Buenos Aires. Candidato doctoral en Princeton University. Ha publicado diferentes artículos sobre literatura, cine y cultura de masas en Argentina, Brasil y Estados Unidos. Editó, junto con Paola Cortés Rocca y Claudia Soria, el libro *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna* (Prometeo, 2010). Además, es guionista y director de cine. Dirigió junto a Daniel Casabé, *Cracks de nácar* (2011) y *La forma exacta de las islas* (2012). Correo electrónico: edieleke@gmail.com

Artículo de reflexión

El presente artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *Ficción y excepción. Los límites de la representación en Latinoamérica*.

SICI: 0122-8102(201212)16:32<153:LRESNE>2.0.TX;2-L

Resumen

En un mundo en crisis, una vez más algunos analistas regresan al caso “argentino” en 2001 como síntoma de un modelo económico y político que ya mostraba sus grietas. En aquella crisis, los propios bancos y el Estado violaron una de las claves del sistema: la intangibilidad de la propiedad privada. Sin embargo, esa “ficción” que resultó ser el neoliberalismo venía anticipándose y continuó siendo discutida por algunas novelas y películas argentinas. En este artículo se analiza el estatuto de la ficción en una realidad que continuamente redefine el horizonte de lo verosímil.

Palabras clave: Argentina, Estado, neoliberalismo, nuevo cine argentino, Ricardo Piglia, violencia.

Palabras descriptor: Piglia, Ricardo, 1940, Estado, Neoliberalismo, Cine argentino

Abstract

In a world in crisis, some analysts are once again revisiting the Argentinean situation in 2001 as a symptom of a political and economic model that was already showing its faults. During that crisis, both the banks and the State violated one of the rules of the system: the intangibility of private property. Nevertheless, there were already signs that foretold the ‘fiction’ neoliberalism would turn out to be, and some Argentinean novels and films continued to discuss it. This paper studies the rules of fiction in a reality that continuously redefines the limits of verisimilitude.

Keywords: Argentina, State, Neoliberalism, New Argentinean Filmmaking, Ricardo Piglia, Violence.

Keywords plus: Piglia, Ricardo, 1940, State, Neoliberalism, Moving pictures, Argentine

Resumo

Em um mundo em crise, mais uma vez alguns analistas retornam ao caso “argentino” dos 2001 como sintoma do modelo econômico e político que já mostrava as suas fendas. Naquela crise, os próprios bancos e o Estado violaram uma das chaves do sistema: a intangibilidade da propriedade privada. Contudo, essa “ficção” que resultou ser o neoliberalismo veio antecipar e permaneceu discutida por alguns romances e películas argentinas. Neste artigo analisa-se o estatuto da ficção em uma realidade que continuamente redefine o horizonte de verossimilhança.

Palavras-chave: Argentina, Estado, neoliberalismo, novo cine argentino, Ricardo Piglia, violência.

Palavras-chave descritores: Piglia, Ricardo, 1940, Estado, Neoliberalismo, Cinema argentino

RECIBIDO: 23 DE NOVIEMBRE DE 2011. ARBITRADO: 12 DE ENERO DE 2012. ACEPTADO: 15 DE ENERO DE 2012.

“¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

BERTOLT BRECHT

Epígrafe de la novela *Plata quemada*, de Ricardo Piglia

“The latest craze consists in zipping off to Buenos Aires to gawp at the
aftermath of the collapse of the neo-liberal experiment of the 1990s”

PAUL VIRILIO

“La criminalidad que había invadido el país como consecuencia de la
crisis alentaba la imaginación. En el fondo era una cuestión de invención, de
inventar antes que los otros, adelantarse en la creación de formas nuevas, y
hacerlas siempre nuevas, en la cresta de una ola que no dejaba de avanzar”

CÉSAR AIRA

DOS DE LOS epígrafes elegidos, uno perteneciente a *Las noches de Flores* de César Aira, y el segundo al libro *City of Fear* de Paul Virilio, muestran una Buenos Aires que parece reunir colapso económico, criminalidad y exceso de imaginación. De hecho, con la crisis Buenos Aires se convirtió –desde la perspectiva del turismo eurocéntrico así como en la academia– en una ciudad que condensaría una paradójica combinación. Explosión creativa junto a una violenta exclusión configuran a Buenos Aires como una ciudad real y a la vez una especie de laboratorio de prueba del presente. No son pocos, entre ellos Virilio, los que vieron en la crisis argentina algo que se repetiría luego en otras latitudes con variantes locales¹: la exclusión social, el paradigma de la vigilancia, la ciudad dividida, y el estado de sitio como una posibilidad en permanente ejercicio².

-
- 1 La atención académica tras la crisis de 2001 fue amplia e imposible de enumerar en su totalidad, a tal punto que junto a los análisis sobre la globalización, impulsó un debate sobre la posibilidad de pensar en nuevas formas de la política y de la comunidad por fuera de la nación, algo que resulta desde hoy pasajero. Para esto cabe recordar *Imperio*, de Toni Negri y Michael Hardt, los trabajos de Naomi Klein (*No logo*, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, el film *The Take*) y la *Gramática de la multitud*, de Paolo Virno. Entre otros, este tipo de textos, que no surgen como consecuencia directa de la crisis, se han vuelto centrales para la crítica cultural a la hora de comprender la crisis argentina de 2001 en un contexto más amplio.
 - 2 Véanse el campo de concentración y el estado de excepción como paradigmas de gobierno en Agamben (“El estado”); los trabajos de Paul Virilio en *City of Fear* y *Speed and Politics*, y “Planet of Slums”, de Mike Davis.

Sin embargo, más allá de los posibles diagnósticos político-económicos, quiero analizar qué relatos e imágenes proponen una serie de objetos culturales representativos del período que prefiguran la violenta exclusión económica que estalla en 2001, o que se producen tras ese contexto. En el primer epígrafe, Piglia cita a Brecht para abrir *Plata quemada* (1997) e involuntariamente anticipa, según mi lectura, lo inverosímil de la realidad argentina. Esto se cristalizaría en una significativa crisis del sistema capitalista: el llamado “corralito” de 2001 en el que los bancos privados congelaron los fondos de miles de ahorristas privados. Frente a la caída de una de las grandes “verdades” del neoliberalismo –la intangibilidad de la propiedad privada– parece entrar en suspensión el estatuto de lo real. Y yendo más allá, lo que Piglia en *Plata quemada* y de otro modo Aira en *Las noches de Flores* –cuyas poéticas han sido leídas como contrapuestas– confirman es que la delincuencia, la legalidad y el estatuto de la ficción entran en discusión, precisamente porque la “realidad”, de un modo fragmentario y barroco a veces, violento y explícito en otros, le ha ganado por momentos la partida a la ficción y es el origen de esta.

Por otra parte, estos relatos que pertenecen a la esfera de lo literario conviven y pierden protagonismo frente a las imágenes, a lo indicial de esta realidad de puro presente, que el llamado nuevo cine argentino (NCA) comienza a hacer ver³. Simultáneamente a *Plata quemada* aparece *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1996), la denominada primera película del NCA, que inaugura la serie más explícitamente “realista” o “transparente”, una tendencia dentro del cine argentino que, marcada por la delincuencia, la exclusión social y el presente, se confirma como una de las más fuertes que subsisten hasta hoy (véanse Aguilar; Amado; Dieleke; Fernández Bravo). En este sentido, algunas imágenes del NCA que analizaré más detenidamente dan cuenta asimismo de una inestabilidad del estatuto de la ficción y de una necesidad por hacer ver otro tipo de imágenes y con otros dispositivos.

En términos del análisis de los objetos culturales del pasado reciente, Josefina Ludmer ha trabajado en una dirección afín pero apegándose casi en su totalidad a los textos literarios⁴. Ella propone que los textos literarios recientes ya

3 A pesar de tratarse de una corriente con variantes estéticas que imposibilitan una agrupación común, el nuevo cine argentino sin embargo puede ser leído conjuntamente por su preocupación por el puro presente, en lo que acuerdan la mayoría de los críticos (Aguilar, Amado, Page, Wolf, etc.).

4 La discusión del estatuto de lo real es un tema que está siendo trabajado de manera muy interesante, pero a partir de otras perspectivas. Por ejemplo, véase el trabajo de Florencia Garramuño en relación con el concepto de experiencia. También Luz Horne ha analizado las nuevas

no pueden ser analizados con categorías literarias:

No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad [...] y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (Ludmer, *Aquí*, 150)

Inicialmente de acuerdo con esta lectura, en el sentido en que hay un grupo de objetos que parecen desdibujar las nociones de realidad y de ficción, propongo ajustar y reconfigurar esta lectura incluyendo algunas imágenes del NCA, pero además, centrándome en una particular inflexión entre realidad y ficción. Ludmer afirma que estos textos ya no pueden leerse con categorías literarias, con nociones de autor, de obra o de género. Quiero proponer aquí un recorte diferente, no ya en función de literaturas postautónomas, sino más bien de establecer otra serie. Una serie que incluye un grupo de films del NCA en donde la ficción entra en crisis por una intromisión o por el peso de lo "real", de diversos modos de acuerdo al objeto, intromisión que proviene de relatos de delincuencia y legalidad que ponen en suspenso la noción de ficción. En una frontera formal, son relatos que colocan la violencia en primer plano, y que ponen en tensión el acceso a lo real. Si, como señala Mabel Moraña al trabajar el rol de los medios masivos en Latinoamérica, el conflicto social tiende a ser camuflado, o estigmatizado en ciertos sectores marginales, estos objetos se desmarcan de esa "realidad" y dan cuenta de una nueva violencia, que en el caso argentino, de acuerdo a mi hipótesis de entrada, proviene inicialmente de la exclusión económica que comenzó en los años noventa⁵.

Para decirlo en otros términos, quiero leer las dos novelas señaladas, junto con la tendencia más "realista-documental" del NCA (algunos films de Adrián Caetano y Pablo Trapero como representantes de esta línea), como una selección de obras que a priori comparte esta tensión entre ficción y no ficción, pero que demuestra especificidades propias. Estos objetos revelan los tres conceptos

formas del realismo en la literatura latinoamericana, particularmente en las obras de Aira, Noll y Abreu, entre otros. En mi caso, no me interesa discutir estas nociones, sino intentar indagar sobre un nuevo cruce que excede lo literario, y por tanto, las nociones de realismo, que como sabemos, difieren en el cine y en la literatura. Se trata más bien de intentar trabajar con las ambivalencias que adquiere el estatuto de la ficción al articular relatos de violencia en contextos de crisis.

- 5 "Los medios confirman el espacio urbano como el escenario de la violencia y 'educan' al individuo en la naturalización de esta y en el camuflaje del conflicto social" (Moraña).

centrales que están en discusión en el pasado reciente de acuerdo a mi hipótesis, y que se entremezclan y retroalimentan: ficción-violencia-excepción. Como ya señalé, me interesa ver los modos en que se reconfigura la noción de la ficción en estos objetos, que entran en una especie de excepción formal, precisamente en un contexto en el que esas “secuelas” que según Virilio afectan a Buenos Aires están ligadas a una particular forma de la violencia, entendida más allá de los sujetos considerados “violentos” por los medios, desde una concepción materialista, que también acompañará el análisis de los objetos, en particular los del NCA. Esa excepción formal, cruzada con una reformulación del concepto de ficción en su sentido tradicional, como literatura, como novela, o como género, se redefine no ya desde la postautonomía presentada por Ludmer, y excede asimismo la discusión sobre nuevos modos de realismo. Mi interés no es proponer que estamos frente a una reconfiguración del realismo, en donde los “efectos de lo real” o elementos de verosimilitud cambian⁶, sino que el síntoma que estos objetos, para mí representativos, comparten es que están atravesados por una cierta “ambigüedad formal” que obedece al carácter ficcional y violento que ha adquirido la propia realidad.

Se trata entonces en primer lugar de poner el eje de la lectura en los aspectos formales, así como en los materiales, y por otra parte, de tener en mente una concepción de la violencia que excede la violencia simbólica o del lenguaje (véase Žižek, *Violence*). Quiero explicitar de este modo que el contexto en el que intervienen estos textos tiene que ser entendido no desde las formas subjetivas de la violencia o aquellas que los medios masivos definen en su agenda, sino que debe comprenderse dentro de un momento histórico en el que la violencia es sobre todo económica. Sigo aquí a Žižek en *Violence*:

We are not dealing now with “globalisation” as an unfinished project but with a true “dialectics” of globalization: the segregation of the people *is* the reality of economic globalization. The fundamental divide is one between those included in the sphere of (relative) economic prosperity and those excluded from it. (102)⁷

6 Dentro del contexto de la crítica argentina hay una serie de discusiones en torno al regreso del realismo o a “nuevos” realismos en la literatura, y que exceden el ámbito de mi trabajo: Sandra Contreras (“Discusiones”, “En torno al realismo”), Luz Horne, Graciela Speranza (“Magias”, “Por un realismo”), entre otros.

7 “No estamos ya lidiando con la ‘globalización’ como un proyecto incompleto sino con la verdadera ‘dialéctica’ de la globalización: la segregación del pueblo *es* la realidad de la globalización económica. La división fundamental se da entre aquellos incluidos en la esfera de la (relativa) prosperidad económica y aquellos excluidos de ella” (traducción mía).

Este recorrido permitirá entonces ver el modo de repensar esta encrucijada formal, estas "ficciones excepcionales" como las marcas de un presente en que la ficción de lo real y las ficciones del cine y la literatura están en competencia. Lo que de un modo u otro estos objetos hacen ver es un movimiento doble, por un lado una urgencia o pulsión por registrar el presente (clave en particular en el NCA) y por el otro, una dificultad de acceso a la relación entre literatura, cine y política.

Frente a algunas lecturas sobre la cultura del período que centran sus análisis en una presunta apoliticidad tanto en el cine como en la literatura, o una cierta apatía y desvío (Bernini, "Un proyecto"; González; Ludmer, *Aquí*; Oubiña, "El espectáculo"), o una fuga en la literatura de Aira, mi hipótesis de lectura propone que lo político estaría precisamente en esa tensión formal, vinculada a relatos de delincuencia y exclusión, pero que ya no pueden ser pensados con categorías como "costumbrismo" o "realismo", sino como fábulas que desarticulan los géneros y los dispositivos que parecen utilizar. Es una lectura que se propone como intersticial, donde los objetos analizados, debido a lo inverosímil y violento del contexto histórico, no revelan –obviamente– una respuesta directa, sino una cierta ambivalencia. Žižek refiere de un modo claro los cambios formales como momento de quiebre ante ciertos contextos: "The easiest way to detect changes in the so-called *Zeitgeist* is to pay careful attention to the moment when a certain artistic (literary, etc.) form becomes 'impossible,' as the traditional psychological-realist novel did in the 1920's" ("Two", 48)⁸. En línea con esta hipótesis, y tomando estos objetos como una especie de "corpus testigo", la ambivalencia formal así como la violencia de estas narrativas pueden servir para entender un pasaje a otro tipo de serie, o de otro modo, a otra relación, acaso indiferenciada como propone Ludmer, entre literatura y sociedad. Me parece, frente a su postura, que muchos textos y films del presente todavía trabajan en tensión con lo real, y no desde un lugar postautónomo o bajo lo que ella denomina "procedimientos de isla" (*Aquí*, 127). El recorte propuesto, en el que la violencia es central y toma diversas formas, nos permite leer en estos objetos, más allá del resultado, una intención de intervenir en el debate sobre quiénes definen a los sujetos violentos en la sociedad.

El recorte que he elegido comprende también una transición. La novela de Aira, como se verá, comparte algunos elementos con esta serie –la ficción que establece lo "real" tras el año 2001–, para luego proponer una "huida hacia de-

8 "La mejor manera de detectar cambios en el llamado *Zeitgeist* es prestar especial atención al momento en que ciertos géneros artísticos (literarios, etc.) se vuelven 'imposibles', como sucedió con la tradicional novela realista-psicológica en la década de 1920" (traducción mía).

lante”, una especie de propuesta de puro procedimiento formal⁹. Mientras que los trabajos de Piglia, Caetano y Trapero, en sus tensiones formales, procuran todavía tanto la construcción de un cierto relato como la recuperación de ciertos “rostros” excluidos, así como una noción de la experiencia, en Aira todo se volvería artificio. Sin embargo, frente a otras lecturas más formalistas (como señalan Contreras [*Las vueltas*] o Montaldo, en Aira el contenido parece irrelevante), *Las noches de Flores* es una novela que a su pesar introduce, antes del delirio de los finales airianos, nociones propias de la ficción, de acuerdo con las cuales la intromisión de la violencia parece provenir de una “realidad” más explosiva y desarticulada que sus novelas.

Plata quemada: de la ficción del dinero a la guerra abierta contra la sociedad

Un lector entrenado en la obra de Piglia puede observar rápidamente que *Plata quemada* es una novela, una ficción, no solo por sus dispositivos formales y el paratexto, sino porque además uno de sus personajes es Emilio Renzi, quien reaparece en cada novela de Piglia. Más allá de esto “esta novela cuenta una historia real”: el increíble asalto a un banco en 1965 y su desenlace, en el que un grupo de delincuentes resisten a la policía uruguaya hasta quemar los billetes robados antes de morir. En el epílogo de la novela, el narrador da cuenta de su modo de trabajo. En un intento por acercarse a la no-ficción, revela supuestas reuniones con testigos, jueces y otros participantes ligados al asalto. Utilizando esta vez la primera persona, el narrador se define como escritor –y no ya como Renzi– y afirma que Blanca Galeano, la concubina de uno de los pistoleros involucrados en el robo, le relató su historia en un viaje a Bolivia. Este disparador narrativo, que parcialmente proviene de lo real (Blanca Galeano existió), regresa por medio de la ley. Tiempo después de publicada la novela, la mujer demanda al autor (y no al narrador, y allí la tensión con la ficción) por un millón de pesos, por violar el derecho a la intimidad del protagonista. A pesar de que Piglia haya sido exonerado, la necesidad de recurrir a un juzgado muestra hasta qué punto el carácter ficcional de la novela entra en suspenso. En más de un sentido, la literatura consigue ingresar en lo real, o al revés, lo real termina acechando a un texto que de manera deliberada juega en la tensión con la no-ficción.

Sin embargo, más allá de esta anécdota, la novela propone, en sus personajes y en su narrador, esta tensión entre ficción y no-ficción que, además de

9 El propio Aira definió así su “procedimiento”, la huida hacia adelante como un modo de entender la falta de causalidad de sus novelas. Este concepto es por otra parte compartido por la crítica al leer su obra (Contreras, *Las vueltas*; Laddaga, *Espectáculos*; Montaldo), que rescata el puro procedimiento, o el azar extremo como causalidad narrativa.

repercutir en ciertos dispositivos formales, tiene que ver con la partida que la novela impone de entrada con las ficciones de la política. Una de ellas: la fundación de un banco. La segunda: ¿qué otros modos de la violencia condensa esta novela, y de qué manera intervienen en el contexto de su publicación? Por último, a través de los tipos de violencia que *Plata quemada* trabaja, quiero revisar las ideas de ficción que expone la novela, y que exceden lo literario.

Antes de revisar estas cuestiones conviene repasar algunas lecturas críticas sobre *Plata quemada*. Uno de los trabajos más atentos a la forma del texto es el de Francine Masiello en *El arte de la transición*. Su interés no reside tanto en estudiar *Plata quemada* dentro del contexto argentino sino en colocar esta novela como una de las instancias críticas de lo que ella denomina el discurso homogeneizador del neoliberalismo. De este modo, *Plata quemada* sería uno de los objetos que en el Cono Sur intervienen de manera más eficaz a través de una operación de vanguardia artística en oposición al discurso del consenso sostenido por el Estado neoliberal. De cualquier manera, y aquí el punto de discordancia de mi trabajo, su hipótesis se centra casi exclusivamente en la elección de Piglia por recuperar el habla de los marginales como modo de intervención. El trabajo del escritor con el habla de los marginales, según Masiello, no funciona de modo "costumbrista", sino recuperando y al mismo tiempo inventando el habla de los marginales y delincuentes, y de este modo, poniendo en cuestión las "verdades" del neoliberalismo precisamente por la inclusión de esa habla "otra"¹⁰.

De todos modos, Masiello también señala un aspecto crucial de la novela: la tensión entre el lugar de la ficción al incluir fuentes, las voces de los delincuentes, y el trabajo por recuperar la verdad de Renzi frente a lo que dicen los medios masivos:

Plata quemada plantea una serie de preguntas sobre la autoridad de la narración: ¿quién tiene el poder de acceso a la información, quién controla la retrospectiva, quién domina la atención del Estado y usurpa la confianza de los lectores, quién controla el arte de narrar? En este contexto, el registro de las voces es siempre sospechoso. (311)

Hay aquí entonces una noción de ficción que estaría llevando al límite la novela; y el epílogo en este sentido es clave, ya que más que aclarar y cerrar el

10 "La novela de Ricardo Piglia [...] está escrita con el oído atento al leguaje sórdido de los que pertenecen al bajo mundo de la droga y de las cárceles. La novela de Piglia tantea la relación entre la oralidad y la ficción, entre la ficción creada por el relato de la historia y su extraña similitud con el proceso histórico. La trama se desarrolla en un centro metropolitano que está por experimentar un cambio radical" (Masiello, 306).

relato, impone la indistinción formal como entrada para leer no solo este caso, sino como veremos, una relación entre información, literatura y política.

En una lectura bastante menos celebratoria, Daniel Link hace tres declaraciones provocadoras que cito aquí para retomarlas luego: *Plata quemada* sería una novela poco vanguardista (en oposición al juicio de Masiello, pero por las mismas razones), anacrónica y que puede ser leída como el cierre de la literatura argentina del siglo XX. Casi siguiendo el tono de la provocación, uno podría concordar parcialmente con este juicio de Link. Sin embargo, las hipótesis de Piglia sobre la violencia estatal y su relación con la delincuencia, así como su lectura sobre el funcionamiento del sistema, no se clausuran, a mi modo de ver, con el fin del siglo XX¹¹.

Estas lecturas preocupadas por aspectos que son sin dudas relevantes han dejado de lado una intervención crítica que *Plata quemada* postula sin querer, y que me parece necesaria en función del contexto argentino. Quiero leer *Plata quemada* de manera deliberada, y forzando un poco el mismo texto, como un objeto que a partir de un contexto histórico diferente –leída de manera anacrónica, digamos– interviene de manera desplazada en el campo intelectual contemporáneo, trayendo al centro del debate el problema de la violencia, su representación, y la excepción formal. Con esto, la novela se revelaría no ya como una intervención anacrónica, sino, y en este caso de acuerdo con Masiello, como una recuperación de ciertos debates no solo literarios, sino políticos, que persisten. En momentos en los que ha quedado relegado el Benjamin de “Para una crítica de la violencia”, *Plata quemada* anticipa relatos de delincuencia antiestatal y figuras excluidas, que luego serán centrales en el NCA posterior a la crisis de 2001. Al examinar a la sociedad entera a partir de la violencia, *Plata quemada* establece una operación crítica del discurso consensual del neoliberalismo, y esto la lleva, en mi lectura, a colocar el lugar de la ficción en suspenso, en choque con los modos en los que los medios masivos construyen lo real.

Ricardo Piglia ha elaborado el concepto o la teoría del complot como una llave para descifrar el funcionamiento de la política:

Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, propia, específica, al liberalismo, a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en el liberalismo, *una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del orden social, la visibilidad del espacio público*, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad

11 En esta línea, leyendo contra-complots que se oponen al discurso neoliberal, trabaja Bosteels con la idea del *potlatch* en *Plata quemada*.

[...] *El modelo de sociedad de la vanguardia es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley.* ("Teoría", 18, énfasis mío)

Siguiendo esta postulación es posible asumir una posición clara sobre la concepción de la violencia y su relación con el Estado. Al establecer a la vanguardia como respuesta política al liberalismo, hay allí de modo explícito una crítica a la concepción liberal en relación con la violencia. Si recordamos el ensayo de Benjamin, "Para una crítica de la violencia", allí se postula, como crítica al liberalismo, que el estado de excepción es precisamente el punto en el que el sistema capitalista revela sus propias contradicciones¹². La forma en la que Piglia entiende el complot implica al Estado como uno de los mayores artífices del consenso, supuestamente pacífico, que revela su verdadera cara en tiempos de crisis. En esta concepción del Estado y de la sociedad, el pacto y el consenso son en realidad formas encubiertas, ficciones (invisibles, o mejor dicho, que el Estado hace invisibles) de la violencia continua. Si los ecos de Benjamin que este texto de Piglia contiene no son mal interpretados, Piglia parece concordar con el hecho de que la violencia es inherente al Estado de derecho, y que cotidianamente la policía ejerce el tipo de violencia que Benjamin ha calificado como "conservadora de derecho".

En esta concepción de la política por parte de Piglia, hay cifrada una articulación clara entre consenso, violencia y Estado. Por otra parte, y aquí es donde ingresa nuestro campo específico, la literatura trabaja para Piglia descifrando esos complots y estableciendo "contra-complots", minando el discurso estatal desde la ficción y captando las formas de funcionamiento de la política. ¿Qué sucede en este sentido en *Plata quemada*? ¿Cuál es allí el contra-complot, o mejor dicho, cómo leer un posible contra-complot, cuando precisamente la novela parece plantear una salida imposible? ¿Cuál es el espacio que tiene la violencia ilegal en estos interrogantes?

12 De otro modo, como afirma Benjamin en "Tesis sobre la filosofía de la historia": "The tradition of the oppressed teaches us that the 'state of emergency' in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a conception of history that is in keeping with this insight" (257). En esta línea, mi lectura propone ir en cierto sentido a contrapelo de las lecturas actuales, y analizar precisamente aquellos textos y films que se colocan, de manera problemática, en un contexto en el que la violencia así como la relación con la ley han quedado relegadas en los análisis críticos. Más allá de la justicia estética que puedan proponer los objetos, se trata de una serie que coloca este problema en primer lugar.

Formas de violencia estatal y delincuencia en *Plata quemada*

En este apartado apegado al texto voy a establecer una especie de tipología de los personajes centrales de la novela: el comisario Silva y los principales integrantes de la banda que asaltó el banco. Esta detenida tipología del modo de actuar de los “implicados” así como la caracterización ficcional que adquieren permitirán recuperar las tesis sobre la violencia estatal y la delincuencia que permean en la novela.

Detengámonos en primer lugar en la caracterización del comisario Silva, encargado de apresar a los delincuentes. Pueden saberse a partir del narrador en tercera persona –quien reconstruye las voces de “testigos”, así como le da el habla al propio comisario– algunas particularidades de Silva. Cuando el narrador hace entrar las opiniones de algunos delincuentes, e incluso ofrece una supuesta “información objetiva”, el comisario es descrito como un “duro” dentro la institución policial que se vale de la tortura y de la delación para apresar a los criminales. Además, se le adjudica a Silva un diagnóstico sobre el crimen que inicialmente parece sostener la novela: “su hipótesis era que todos los crímenes tenían un signo político. ‘Se terminó la delincuencia común’ decía Silva. ‘Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo [...] Son delincuentes sociales, son terroristas [...]’” (Piglia, *Plata*, 60-61). Este personaje a cargo de la investigación del robo es de algún modo el que permite vislumbrar y hacer visibles las contradicciones en las que se basa el supuesto consenso del Estado. Habría que decir, acaso, que no es tanto la elección por reproducir el habla de los marginales (como señala Masiello) lo que opera de manera más crítica en la novela, sino que es esta representación de las fuerzas del orden la que revela la violencia sobre la que se basa el Estado. Lo que el comisario Silva demuestra es que ante la ley, en el fondo, todos los crímenes son ideológicos y tienen un signo político, precisamente porque atentan contra el monopolio del uso de la violencia por parte del Estado.

Dentro de la galería de delincuentes, me centraré en algunos de ellos, que pueden ser leídos como figuras transicionales hacia el presente, y que podrían distinguirse entre “delincuentes políticos” y “delincuentes comunes”, oposición que la novela parece disolver. Los dos “ideólogos” del golpe son Enrique Malito y Nando Heguilein, quienes convocan para el trabajo al brazo armado del grupo: el Nene Brignone y el Gaucho Dorda. En el accionar de cada uno de ellos la novela parece establecer modalidades del “contra-complot” así como diferentes relaciones entre los crímenes y la sociedad. En el extremo más “político” se encuentra Nando Heguilein, un exintegrante de la Alianza Libertadora Nacionalista, quien ha luchado junto al peronismo combativo y que trabaja por la vuelta de Perón:

"Nando tenía la ilusión de hacerlos entrar en la Organización. Poner caños, robar bancos, cortar líneas eléctricas, provocar incendios, disturbios" (59). Este personaje arltiano tiene una visión más acabada del "contra-complot", aunque, en el fondo, su interés obedece al del partido. Como señala el Nene Brignone, es "uno de esos giles que se hacen matar por la vuelta del Viejo".

Enrique Malito, conocido también como el "Ingeniero" o el "Rayado", es el estratega, el intelectual del grupo, y quien acaso por esto consigue escapar misteriosamente de la encerrona de la policía. Su percepción de la sociedad es una de las más lúcidas en la novela y una de las más acordes con las postulaciones en torno al paranoico y al complot del propio Piglia: "Según Malito, todos los teléfonos de la ciudad estaban pinchados" (18).

Pero además Malito, quien establece el operativo y se encarga de dar las órdenes en la banda, es descrito como "un bandolero al viejo estilo, un idealista, Malito, que podía convertirse en un héroe popular, como Di Giovanni o Scarfó" (121). Esta caracterización, puesta en boca de Heguilein, revela una operación que permite el trabajo ficcional de esta crónica policial. Nada sabe el lector sobre los integrantes reales de la banda. Aunque en el epílogo, de manera ficcional, Piglia afirme haber revisado legajos y notas, lo cierto es que la caracterización de los delincuentes responde a una operación que posibilita la ficción. Narrativamente resulta sin dudas más productivo contar con distintos tipos de delincuentes en la banda, algo que no fue necesariamente así en los hechos. Pero más allá de las conveniencias narrativas, esta tipología de delincuentes permite una lectura en clave ideológica sobre las elecciones de Piglia. El personaje de Malito parece responder a las operaciones de lectura de la izquierda de los años sesenta y setenta (en su recuperación de Arlt) o de la preeminencia de figuras como la del "bandido social" (Hobsbawm) o del criminal que ataca a los poderosos. Estas operaciones críticas, literarias, y hasta cinematográficas, fueron dominantes en esos años no solo en Argentina, sino en obras claves de Latinoamérica (el caso de los *cangaceiros* en el *cinema novo* o los delincuentes en el cine marginal/*underground* de Rogério Sganzerla)¹³. Esa apuesta de la izquierda cultural de aquellos años estaba sostenida en el potencial revolucionario que encarnaban ciertos bandidos sociales. Desde el poder aquellas operaciones eran percibidas como una apología de la violencia¹⁴. La "violencia popular" que entonces se legitimaba era la que ejercían

13 Con estéticas muy dispares, pero en una operación similar de recuperación de los "bandidos marginales", se ha analizado el cine de Glauber Rocha y Rogério Sganzerla, en el caso brasileño. En la misma línea el cine de Pino Solanas, con su *Hora de los hornos*, a pesar de no centrarse en estas figuras, hace eco de un cierto espíritu de época.

14 Señala acertadamente Schollhammer al analizar las ficciones de esa época en Brasil: "Era como

como agentes las clases populares, a través del delito y otras prácticas violentas contra el sistema y las clases altas, que aún sin una expresión política clara, eran vistas como síntomas de un posible cambio social¹⁵. Habría que pensar, yendo más allá de estas posturas (y me parece que Piglia sostiene esta posición en el presente), que no se trata de que los crímenes atenten contra las clases altas, sino de que la misma noción de criminalidad (o en otro cariz, la crisis) revela cotidianamente las fracturas del sistema capitalista. En algún sentido esta es la lectura que propone Žižek al trabajar la violencia. La verdadera cara de la globalización es la profundización de la exclusión provocada por el sistema capitalista. Allí se origina la mayor violencia, frente a las formas de violencia subjetiva o simbólica que los medios repiten una y otra vez.

Volviendo a *Plata quemada*, ¿puede leerse el personaje de Malito como un anacronismo y una continuidad ineficaz de aquellas operaciones? Parecería que no. Malito, sin dudas el “intelectual” del grupo, es asimismo quien desaparece y comienza a perder protagonismo, a medida que las figuras que la novela parece recuperar son las del Nene Brignone y el Gaucho Dorda, la de aquellos que resisten hasta el final y acaban quemando los millones al tiempo que se llevan varios policías con ellos¹⁶. Parecería que la novela no recupera ese tipo de figuras de tradición anarquista, o incluso del peronismo armado, sino de un modo radical, a aquellos delincuentes que rompen de manera extrema con la idea del consenso y la negociación.

La relación entre violencia estatal y delincuencia aparece cristalizada de un modo complejo y productivo en el personaje mejor logrado de la novela, el Gaucho Dorda. Aquí las operaciones de Piglia son diversas, y podemos encontrar allí las lecturas sobre la relación entre violencia estatal y violencia ilegal. Marcos Dorda, alias *el Gaucho Rubio*, es el más violento de la banda y quien más tiempo pasó en las instituciones “reformistas” del Estado. Desde joven estuvo internado

se esses autores afirmassem que a realidade social é violenta e autodestrutiva em consequência de uma violência maior do próprio sistema, o que acaba legitimando em certo modo a violência social, contanto que esta se dirija contra os poderosos, guiada de modo politicamente correto” (244).

- 15 Josefina Ludmer, en el caso argentino, hace una genealogía de los criminales en la literatura, tomando el crimen como el modo de cuestionar la sociedad burguesa (*El cuerpo*).
- 16 El Gaucho Dorda, uno de estos personajes, el más violento, afirma cada vez que mata a un policía: “uno menos”. La declaración es actual puesto que parece la otra cara del discurso más recalcitrante de la derecha argentina en momentos en los que el delito se incrementó como nunca luego de la crisis de 2001. En ese momento, un reconocido periodista televisivo, cada vez que anunciaba la muerte de algún delincuente en un enfrentamiento con la policía, repetía: “uno menos”.

en un reformatorio por un asesinato y luego fue cayendo repetidas veces en la cárcel. A su llegada a Buenos Aires se reencuentra con el Nene Brignone, a quien había conocido cumpliendo una condena. Lo más interesante del personaje sin embargo es que es el único personaje que prácticamente "es hablado" por los demás. El Nene es el único que lo entiende y hasta verbaliza sus delirios. En repetidas ocasiones aparece además un narrador "legal" que da cuenta del caso de Dorda. Se trata del Dr. Bunge, quien lo trató en diversas ocasiones, intentando "normalizarlo" hasta el punto en el que decretó su incurable psicopatía. Por último, el lector llega a conocer el discurso de Dorda a partir de otras dos construcciones ficcionales. En primer lugar la novela recrea "las voces" que incesantemente escucha el "loco Dorda" y que le hablan. En segundo lugar, los delirios verbales de Dorda, concentrados en los momentos en los que resiste el asedio policial en el departamento de Montevideo, son recuperados de manera parcial por Roque Pérez, un radiotelegrafista que ofició (en la ficción) como el escucha de los diálogos entre los delincuentes.

La reconstrucción ficcional que establece Piglia en relación con Dorda permite trazar una concepción de la política y de la violencia estatal que remite al siglo XIX y a la fundación del Estado mismo. Hay una operación que es clave en este sentido: Piglia coloca el pasado del personaje en el campo, en un espacio que no remite al presente de la novela y que en sus formas sociales y económicas podría muy bien referir al siglo XIX. Por otra parte, hay una fuerte intervención sobre la historia real: Piglia le modifica el nombre de pila así como el apodo: se trata entonces del Gaucho Dorda, o el gaucho rubio. Este apelativo lo ancla al pasado fundacional de la nación y lo constituye en el cuerpo actual de un proyecto (el liberal) fracasado. En este sentido el desarrollo del personaje acompaña, en una alegoría microscópica, un proyecto estatal basado en la violenta sujeción y criminalización de las clases bajas. El Gaucho Dorda, tras los repetidos esfuerzos del Estado por normalizarlo (en la prisión y a través de la "ayuda" médica del Dr. Bunge), encarna un producto casi intrínsecamente estatal.

Este tipo de caracterizaciones sirven para ir un poco más allá de la escena final en que la novela recrea la reacción de la sociedad ante el *potlatch* del que son testigos: "Pero todos comprendieron que ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad" (173). No se trata simplemente de un acto contrario al statu quo, sino que también los propios códigos del crimen (y el posible contra-complot) son disueltos. Con esto, hay una apuesta que la ficción mantiene: todos los crímenes, en mayor o menor medida, son políticos. Detrás de ellos, como en los crímenes perpetrados por el Gaucho Dorda, lo que se pone en escena es la maquinaria del Estado, que basa su poder

policial en la formación de delincuentes (Foucault), y en este sentido es que Dor-da “es hablado”. Por tanto, quizás la apuesta política que *Plata quemada* elabora en torno a la violencia resulta, siguiendo a Bosteels, más apropiada para pensar el presente que las articulaciones de la izquierda en los años sesenta¹⁷. Habría que agregar que precisamente la recuperación de “delincuentes comunes”, y no ya los bandidos sociales que acompañaron muchas de las consignas de los sesentas, parece más radical y menos reformista.

El ingreso de lo real en el NCA y dos fábulas contrariadas

Puede decirse sin exagerar que los imaginarios sociales de los últimos quin-ce años en Argentina han sido trabajados persistentemente por el NCA, más que por la literatura del período¹⁸. En un fenómeno que excede al cine argentino, la infiltración de lo real es perceptible en una cantidad de films más allá de sus dife-rencias estéticas. Podría afirmarse además que desde la ficción el cine argentino replantea sus fronteras con el documental, y quizás esto sea más visible a partir de una serie de operaciones formales y hasta por los aspectos materiales (que son centrales para entender el NCA, no solo su costado documental en las ficciones). Estos aspectos podrían ser, desde el lenguaje y la producción, los siguientes: uso de cámara en mano –como en *Pizza, birra, faso*–, largos planos secuencia que se acercan al modo observacional del documental –como en *La libertad* (Lisan-dro Alonso, 2001)–, un realismo sucio con cercanías al neorrealismo en algunos directores –como en *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, o *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano–, el uso de actores no profesionales, locaciones naturales, elipsis en los guiones (de manera mucho más elíptica que en el neorrealismo italiano, a pesar de las filiaciones que existen).

Sin embargo, dentro de ese presente que los films ponen en escena, y más allá de similares condiciones de producción que podrían calificar a este nuevo cine como marginal (Amado, “Cine”), Caetano y Trapero son los directores más representativos de una tendencia que ha sido calificada como la más realista, o la más “transparente” (Bernini, “Un proyecto”). Sus films, a diferencia de los denominados “no-realistas”, como los de Lucrecia Martel o Ezequiel Acuña

17 “Frente a la conjura del capital surge también el sueño de otro tipo de contra-complot: no ya una mera lectura en clave invertida sino una especie de salida exasperada por autodestrucción sacrificial. Es en este sentido que podemos entender el final” (Bosteels, 41).

18 “Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera” (Aguilar, 8).

(véase Bernini, "Los no realistas"), aunque sea fragmentariamente, proponen ciertos indicios sobre la sociedad en la que tienen lugar sus ficciones. Es más, me interesa leer en particular un par de films como instancias en las que, trabajando en la frontera con el género policial, la imagen y el relato parecen ceder ante lo real, y esa infiltración de lo real permite una lectura que los vuelve films que documentan una tensión de lo real. Quiero indagar de qué manera se da esa tensión cuando la relación con la legalidad acaba por desdibujar las categorías de análisis del realismo o incluso de un género como el policial.

No se trata entonces solamente de una vuelta al neorrealismo, más allá de la inclusión de actores no profesionales, de locaciones naturales, de un logrado trabajo en los diálogos, o de imágenes más o menos "reales", ya que se sabe: lo real es más un efecto que una sustancia tangible. Sin embargo, si ciertos géneros proponen un modo de acceso particular, quiero decir que en parte ese ingreso de lo "real", por excesivo y fragmentario que sea, contamina, por la violencia con que es planteado en ciertos casos, nociones como las de ficción y lo real. Las dos películas que analizaré, *Un oso rojo* (Adrián Caetano) y *El bonaerense* (Pablo Trapero), ensayan en principio dos modos de acceso opuestos: el protagonista del primer film es un delincuente; mientras que en el film de Trapero, el punto de vista está puesto en un policía. Dos posiciones ante la ley, dos modos de ingreso de la violencia, y como veremos, maneras similares en las que el relato parece contrariarse por contaminación de lo real.

Antes de ingresar al análisis de estos films, quiero recuperar dos nociones sobre la intromisión de lo real en el cine contemporáneo que sirven para entender el modo en que operan estos films así como las lecturas que se han hecho de ellos. Uno de los modos de leer esta tendencia más "transparente" en el NCA ha sido el de establecer, como en parte señalé, sus afiliaciones con el neorrealismo italiano. Así, además de ciertos aspectos materiales y formales, según Joanna Page el aspecto común al neorrealismo reside en la prioridad por lo observacional y lo discontinuo, en lugar de la acción. Aquí sin dudas lo que Page retoma es el análisis de Deleuze sobre el neorrealismo (Deleuze, 18-19). Podemos concordar al analizar por ejemplo *Pizza, birra, faso*, o *Mundo grúa* de Trapero, en que habría una inclinación por la discontinuidad, en la que lo indicial reemplaza la acción motriz. Sin embargo, puede señalarse como aspecto central no solo ese carácter indicial, sino también un principio de indeterminabilidad que proviene de la irrupción de lo real. Tendríamos así no solo estos casos más claros, sino como veremos también en el caso de los films que analizo, justamente aquellos que privilegian más la acción. Leyéndolos a contrapelo, veremos que lo real provoca suspenso, o una cierta ambigüedad en las elecciones formales. Por otra parte, frente a las lecturas

que califican este cine de populista (Bernini, “Un proyecto”; Oubiña, “El espectáculo”) por el recurso a ciertos géneros o por su transparencia, hay que decir que es en sus momentos de indistinción que revelan una tensión, relacionada con la renovación del estatus de lo real y los modos de acceso con los que trabaja el cine.

Pero para aclarar mi hipótesis de lectura sobre estos films, quiero ampliar su contexto excediendo la referencia al neorrealismo, y trabajarlos en relación con el cine contemporáneo y con el estado de las imágenes en sentido más amplio. Señala Comolli en *Ver y poder* una tendencia actual ante la que estos films parecen encontrarse en una encrucijada:

Las ficciones cinematográficas multiplican los “efectos de lo real”. El espectáculo ya no resulta suficiente. Las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales, que las ficciones ya no pueden prescindir de una buena dosis de “realidad” [...] El modelo de la vigilancia se impone en todas partes: “vigilar y penalizar” son más que nunca las consignas de una sociedad (mundial) a la vez fascinada por la ilusión de la transparencia total (verlo todo, mostrarlo todo, no ocultar nada) y por el doble –cómplice– de esa transparencia: el vampiro de la seguridad (clausurar, codificar, encerrar, rechazar, obligar, apretar). (244-245)

De aquí surge también en parte mi diagnóstico e hipótesis sobre la tensión entre la ficción y lo real. Como advierte Comolli, es la propia realidad la que se ha vuelto ficcional, lo que exige dosis cada vez más fuertes de “realidad”. Basta con pensar en films como *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, Inglaterra), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México) o *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, Brasil), como representantes más visibles de esta “urgencia”. A diferencia de este tipo de films hay una tensión en *Un oso rojo* y *El bonaerense* que deja ver en funcionamiento algo más. Sin ser los más observacionales, aparecen contaminados de otro modo por lo real, no simplemente, como ha sido analizado, por la transparencia que proponen desde la inclusión de personajes lumpenes (Aguilar; Bernini, “Un proyecto”). Por otra parte, estos films se desvían de otro cine que siguiendo a Comolli parece querer “mostrar todo” y por tanto está acompañado por ese doble: encerrar y castigar.

Por último, quiero traer una noción que caracteriza los modos de la representación cinematográfica. Jacques Rancière define el cine como el arte que desde su nacimiento revela una “fábula contrariada”, regulada por sus condiciones materiales, y que genera por esto una diferente forma de lo real:

El automatismo cinematográfico dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo “real”. No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como

se presentan al ser en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas. (10)

De este modo, por su aspecto formal, porque la cámara simplemente registra (y en ese sentido el cine modifica "nuestro" estatuto de lo real), las fábulas del cine, más allá de ser clásicas o modernas –y que por tanto suspendan la imagen-movimiento– siempre van a incluir dos lógicas que constituyen una fábula contrariada desde el comienzo. Siguiendo un poco más a Rancière:

Y uno de los principios invariables de eso que denominamos puesta en escena cinematográfica consiste en suplementar –y contrariar– el trazado de la acción y la racionalidad de los objetivos mediante el desajuste de dos visibilidades [...] a través de los reencuadres y movimientos aberrantes impuestos por un personaje que encaja con ese relato de la persecución de unos fines al mismo tiempo que los pervierte. (25-26)

Esta última referencia sirve para enfatizar un aspecto clave de los dos films –entre otros del NCA– que analizo abajo. Como veremos, utilizando una lógica clásica de la narración cinematográfica, estos films explotan esa ambigüedad, o mejor, esas dos visibilidades que señala Rancière. Y revelan además un desajuste entre el sujeto que persigue ciertos fines, y el contexto presente, donde esos fines se vuelven imposibles de seguir.

La lógica de las imágenes. Una de ladrones y otra de policías

"A good rule in detective fiction is to have only one criminal"

FRANCO MORETTI

Un oso rojo es uno de los films menos valorados del NCA. Criticado por la recuperación miserabilista del mundo de los delincuentes; por proponer un relato de salvación individual o por la intención en apariencia infantil de su director de querer hacer un "wéstern" ambientado en el presente argentino, *Un oso rojo* no ha cumplido las expectativas estéticas de gran parte de los críticos. Sin embargo, por no proponer un cine "moderno", algo que el film no busca, no parece justo cuestionarlo. No intento una forma de revisionismo, sino ver los modos en que una de las películas más "narrativas" aparece infiltrada y fracturada por la violencia de lo real.

Un oso rojo narra una historia simple, y tiene en su concepción la lógica del western. Tenemos así a un personaje que, por medio de la violencia personal, restablece un precario orden; pero allí empiezan las excepciones. El film comienza con la salida de la cárcel del Oso, mientras en un montaje paralelo conocemos las razones por las que fue preso. En una secuencia observamos un enfrentamiento con la policía, en la que el Oso hiere a un oficial. Antes de esto es presentado como padre de familia, interrumpiendo el cumpleaños de su hija para “trabajar”. Delincuencia y desintegración familiar son una de las lógicas del film (Amado, *La imagen*). Pero más que esto, al “regresar” a la sociedad el Oso irrumpe en ella restableciendo un precario código¹⁹ que junto con las secuencias de acción permiten catalogarla como un western bonaerense. Quiero rescatar el modo en que esa reintegración del Oso resulta imposible, dado que es un personaje contrariado, siguiendo la terminología de Rancière, que persiguiendo una serie de acciones hace ingresar en la pantalla la violencia de un sistema que es visible desde la exclusión trabajada en los planos y en la puesta en escena.

En este sentido, en la puesta en escena podemos ver desde el inicio una decisión clara por dividir los planos. Y en estas decisiones ingresa la violencia al film, y me parece, podemos dejar de lado el miserabilismo. Hay dos o tres secuencias que muestran esto de manera central. En los primeros planos en los que el Oso sale de la prisión, la cámara acompaña sus movimientos y cierra la secuencia del lado de adentro de la cárcel. Sin embargo, no dejamos de ver al Oso mediado por rejas. Del mismo modo, esta “lógica del encierro” reaparece cuando el Oso visita a su familia al salir de la cárcel. Al reencontrarse con su exmujer el diálogo es mantenido en un plano-contraplano donde el rostro del Oso aparece atravesado por las rejas de la casa. Esta lógica del encierro se interrumpe y solo marca algunas escenas, pero esas interrupciones no obedecen exclusivamente al devenir de las acciones sino que se enriquecen con una especie de cartografía de una ciudad devastada, que aunque funcione como trasfondo, infiltra lo real en el cine. En ese recorrido suburbano, que podría leerse como las instancias “liberadoras”, en lugar de contar con un paisaje disponible y dominable (como en el western), tenemos un mapa arrasado que le va cerrando el paso.

Otro de los espacios que explota esta lógica del encierro, y de la imposible reinscripción social de quienes han delinquido, pero también de los excluidos, es el lugar de trabajo del Oso tras salir de la cárcel. Recomendado por un compa-

19 Gonzalo Aguilar en su *Otros mundos* trabaja con la precariedad como clave de entrada al NCA, y también en parte Jorge Ruffinelli.

ñero de celda, el Oso llega a una remisería atendida por otro exconvicto, quien le ofrece trabajo. Es un espacio mínimo, cubierto de rejas, que los coloca en otro tipo de encierro. Uno de sus colegas allí anuncia el posible destino del Oso: alejado de sus familiares, un plano muestra al hombre tras las rejas del local, en silencio y sin salida.

La secuencia más potente es la que confirma la reinserción imposible y que funciona en oposición a las escenas de enfrentamiento con la policía en clave de cine de acción. Filmada primero desde el punto de vista de su hija –que está en una calesita–, la cámara da vueltas, descubriendo progresivamente la escena. Vemos primero al Oso tras las rejas que rodean la calesita y que lo separan de su hija, en un primer plano que lo muestra parco, incapaz de expresarse. En el plano siguiente hay dos policías, que desde atrás lo palpan y tras ver su identidad, le ordenan que no regrese. De manera menos explícita que la violencia del Oso –quien mata a dos policías en un enfrentamiento– esta lógica del encierro, sutil, excede al género, y se vincula con otra lógica oculta que motiva la trama, la del dinero.

El dinero, que tras el contexto de la crisis en 2001 es lo más real y concreto y a la vez lo más ficcional, se escurre a lo largo del film hasta que le da un cierre²⁰. Otra lógica para leer el film y la violenta y sutil exclusión que propone es la lógica del dinero. En *Un oso rojo* el dinero que le deben al Oso, por el robo cometido antes de caer preso, motiva sus acciones tras salir de la cárcel. Perseguido por su interés en recuperarlo, y a la vez por regresar con su familia, el escaso dinero con el que cuenta nunca es visto: lo poco que consigue es intercambiado por objetos afectivos. El dinero que tiene se convierte entonces en un libro de lectura para su hija, en un oso rojo de regalo, en pequeñas salidas y en una precaria subsistencia.

El dinero aparece además en una secuencia en la que también interviene lo real. El Oso sigue a Sergio –la pareja de su ex mujer– al bar donde apuesta a diario. En un plano medio vemos al dueño del bar leyendo el diario, en el que se titula que el Estado estudia dolarizar los depósitos, mientras le niega un crédito a Sergio. La ficción que postulan los diarios (una insostenible igualdad entre el peso y el dólar) irrumpe en el relato de descomposición familiar y económica de Sergio, quien está desocupado. En esa escena irrumpe el Oso, recomponiendo mínimamente un código: violentamente obliga al dueño del bar a que no lo deje apostar y promete saldar la deuda. Si la narración propone un código personal –el del Oso–, la realidad ingresa en ella de modos más sutiles pero no menos violentos. En este

20 No debemos olvidar que tras el corralito comenzaron a circular en el país, simultáneamente, varios tipos de monedas diferentes, todas de curso legal.

sentido, a pesar de que el accionar del Oso no sea una crítica revolucionaria, ni que desde lo formal el film proponga una compleja reformulación del lenguaje, sus personajes hacen ver la exclusión a la que los somete el sistema, desarmando con esto los códigos del género. En un sistema de plena exclusión, solo pueden mostrarse intentos imposibles de sobrevivencia. Es en estas instancias en las que el dispositivo narrativo clásico aparece contrariado por el peso de lo real: no es solo la injusticia del sistema, sino también su carácter inverosímil o ficcional.

Es también el dinero el que acelera el desenlace, y anuda el relato del delincuente con la descomposición familiar y, de manera explícita, con la nacional. Persuadido de que el único modo de cuidar a los suyos consiste en alejarse de ellos, el héroe en el final debe sacrificarse, por lo que recupera el dinero que le deben y se lo deja a su familia antes de retirarse. Las últimas escenas muestran el violento robo a una empresa, organizado por quien había traicionado al Oso, pero aquí se combina el film de acción con la lógica real del delito. Tras mostrar con cortes rápidos el asalto, y con planos cortos y efectivos el asesinato de un policía por parte del Oso, la cámara se detiene, contrariando la consecuencia de planos propia de un film de acción, y enfoca a un vigilante de seguridad, a quien la cámara hace cómplice del delito. Esta secuencia final anuda violencia, dinero y descomposición familiar, pero le agrega algo más a la trama. La secuencia se inicia y es acompañada con el himno nacional sonando fuera de campo, con lo cual se une el accionar del Oso con el espacio del afecto familiar y hacia el Estado, del que una vez más el Oso se distancia. Así, mientras roba un coche, escuchamos el himno nacional y luego vemos a la hija del Oso en un acto escolar. Tras el robo, previendo la traición de sus compañeros de asalto, una vez más el Oso anuda la lógica de salvación a la familiar. Entonces regresa con el botín a la casa de su familia y en un plano muy significativo se completa la imposible integración. En un plano amplio en el que en primer lugar se ve a Sergio, se recortan detrás de las ventanas de la casa las siluetas de la hija y la exmujer. El Oso le entrega el dinero a Sergio, quien tras mostrar cierta renuencia se convence con el argumento que esgrime el Oso: “toda la guita es robada”. Con este cierre, siguiendo el dispositivo de la fábula que presenta el film, a la vez ingresa una vez más la lógica del dinero, pero en particular de la forma originaria de la violencia, la exclusión y la ficción que impone el sistema neoliberal.

El bonaerense es también una fábula contrariada. Tenemos la perspectiva de un policía que antes de serlo fue un involuntario criminal. Como bien señala Aguilar, *El bonaerense* es una mezcla de novela de aprendizaje con los géneros del *procedural* y del *crook story*. Utilizando estos dispositivos narrativos, deja ver, y allí su aspecto documental, el funcionamiento de una policía corrupta como la

bonaerense, y es al mismo tiempo una cartografía del Gran Buenos Aires de la crisis. Sin embargo, no es un film de denuncia ni explota la "urgencia por lo real" que señala Comolli. *El bonaerense* narra la historia del Zapa (otro apodo, como el Oso), quien vive tranquilamente en un pueblo del interior trabajando como cerrajero, hasta que su jefe lo traiciona y lo hace participar, sin su consentimiento, en el robo de una caja fuerte. Tras ser detenido sin mostrar ningún tipo de resistencia (la apatía es otra de las claves para leer el NCA, así como el período²¹), la única salida que el Zapa tiene es la de convertirse en policía, gracias a los favores políticos que le deben a su tío, también policía. Así se inicia el relato del film, siguiendo a alguien que sin vocación se ve forzado a unirse a la policía, y sirve por tanto como guía por un mundo en el que las lealtades se construyen de modo efímero y a través de la corrupción. Como marca Aguilar, el film opone la lógica afectiva a la lógica institucional de la policía, hasta que de algún modo, una debe sobreponerse a la otra. El camino del Zapa en la policía, tras una serie de obstáculos y traiciones, es también un desplazamiento: del campo a la ciudad, el Zapa va a formarse como policía, para, finalmente, volver con esa jerarquía a su pueblo. Pero ese camino le deja marcas: en el plano-secuencia final vemos al Zapa salir de su casa y luego atravesar el campo vestido de policía, rengueando. El ordenamiento del relato, podríamos decir, es bastante clásico y sin demasiadas fracturas formales. Sería excesivo decir que, como en otros films del NCA, hay una tensión fuerte con el documental. *El bonaerense* sigue a este personaje, en ese conflicto entre lo afectivo y lo familiar, y narra en más de un sentido un viaje de ida y vuelta a su pueblo. Sin embargo, ese viaje permite una reflexión sobre el contexto, y especialmente, respecto al accionar violento de la policía y los modos de representarlo.

A diferencia del de Caetano, en el film de Trapero se evitan los enfrentamientos violentos e incluso los tiroteos. De manera muy hábil, la violencia es también la de la exclusión que se deja ver en el paisaje del film, pero esta no ingresa de modo directo. Hay una escena que en este sentido es clave. En su primer enfrentamiento, una vez que el Zapa ha terminado el curso de policía y trabaja ya en una comisaría, la cámara solo lo sigue a él y muestra a la vez su desesperación y luego el ambiguo gesto que hace tras haber matado a alguien. Sin embargo, Trapero elige no mostrar la muerte, sino más bien colocar esto en la ambigua reacción del Zapa y en un agónico grito fuera de campo. No se trata de que la violencia o los enfrentamientos sean irrepresentables, sino de que el modo más potente acaba siendo no ya una mera descripción, utilizando una puesta realista,

21 En esta línea, pero obviamente no para el contexto argentino, trabajó Paolo Virno con la categoría del "descanto" ("The Ambivalence").

sino contrariando el propio dispositivo de representación. En este sentido, me parece, la lógica de esta escena gana potencia cuando la violencia que el film sí muestra de manera explícita es la lógica de la ley que opera en la policía. Más allá del abuso de autoridad presente en el film, *El bonaerense* propone una clave que se vuelve una intervención sobre lo real, y que lo contamina de ficción. Si una de las marcas del género policial, o una de sus reglas, es la de tener un solo criminal –ya que de algún modo el detective restablece el orden– *El bonaerense* más que un *bildungsroman* puede leerse como un policial imposible. Sin delincuentes, o mejor, con varios criminales dentro de la institución policial, me parece que hay una lógica más fuerte que la afectiva o institucional y tiene que ver con la imposibilidad de un lugar externo, de un afuera desde donde pueda plantearse una investigación. De este modo el film va dejando ingresar lo real, que sería aquí el funcionamiento de una policía, no como excepción, sino como la norma de un sistema que va apropiándose hasta del espacio que está fuera de la ley.

En términos de lenguaje, sin llegar a lo documental, la tensión formal aparece entonces en la imposibilidad de un género en el que ni la lógica del policial, ni tampoco la del *crook story* acaban por delinarse, y, de algún modo, son su desintegración, junto con la del protagonista, las que ordenan la trama. Pero además hay una contaminación de lo real, del peso de la ciudad a la que llega el Zapa, que se traduce visualmente de dos maneras. Una de ellas es el uso de planos generales que hacen ver el Gran Buenos Aires como una ciudad en la que el Zapa parece deambular perdido, sin posibilidad de insertarse en ella. Son estos usos los que acercan este film al neorrealismo, ya que por momentos ingresa en él una instancia de indistinción entre lo motriz y lo sensorial. La segunda operación que define al film, es el uso de los primeros planos para devolver a la potencia del gesto una situación que excede a los personajes. Hay varios momentos claves en la película en los que los gestos, más que la acción, dan cuenta no solo de la carga de los personajes, sino también del modo en el que ingresa el peso de lo real. Y si bien aparece como opacidad, por la voluntad de no mostrar de manera explícita, se hace presente, por ejemplo, en el abatimiento del comisario, o en la descomposición del Zapa. Mi propuesta es en este caso seguir dos ideas de Agamben en su trabajo sobre el gesto: “En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida” (“Notas”, 51). Y luego: “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se soporta” (53). Con estas dos referencias quiero enfatizar la potencia de estos planos que se centran en los gestos, que como pura medialidad sin fines concretos, desarmen en cierto sentido la acción, y de otro modo, dan cuenta del relato que *El bonaerense* deja ver, y a la vez, va desarmando.

Como en *Un oso rojo*, el plano final muestra a un personaje en retirada, una figura renqueante, desencantada. En lugar de componer opuestos, al no haber afuera de la ley, el Oso y el Zapa se asemejan, más allá de que la apatía no parezca ser un rasgo del Oso, quien siempre se muestra determinado según sus códigos. Pero ambos deben salir del plano en retirada, tras haber cartografiado un mapa suburbano, excluyente, y parecen mostrar que las leyes que gobiernan los géneros se van desarmando con la tenue infiltración de lo real. Y si bien estos directores no toman como una apuesta una afirmación propositiva sobre el funcionamiento de la realidad tras la crisis, nos dejan personajes que acaban derrotados por experiencias que no saben bien cómo enfrentar.

Hasta aquí, *Plata quemada*, *Un oso rojo* y *El bonaerense* comparten muchos elementos. Relatos de delincuencia en los que los géneros se contaminan con lo real, persiste además en ellos una pulsión que viene en parte del realismo. Hay una posibilidad en sus dispositivos, aunque esté tensionada o sea más opaca, de acceder a lo real desde la ficción. Dicho de otro modo, la violencia y la exclusión pueden abordarse, en parte porque hay una apuesta por un lenguaje específico para eso. Por eso es que según mi lectura, a pesar de que la crisis argentina provoca una turbulencia en el estatuto de lo real (y de la ficción), lo que estos objetos muestran es una relación entre realidad y ficción diferente, ambigua, una especie de entre-lugar. Esta tensión va a desaparecer completamente en la obra de César Aira, quien en *Las noches de Flores* ya no está preocupado por llegar, aunque sea de manera opaca, a narrar algún tipo de experiencia, sino que toma lo más delirante de la crisis argentina como mero procedimiento. O como propone Graciela Montaldo, su proyecto es invadir la realidad de literatura. Coincidiendo con esa interpretación de la obra de Aira en general, *Las noches de Flores* es una novela que, como punto de partida, toma la realidad como laboratorio de ficción.

La apropiación de la realidad y la huida hacia adelante

Pensar en la obra de Aira, e intentar al mismo tiempo algún tipo de reflexión respecto a lo que en sus textos puede encontrarse en relación con la realidad del contexto parece una tarea inútil. Acertadamente los análisis sobre su obra trabajan con lo informe, con el procedimiento azaroso, puesto que sus propios textos desarmarían la división entre forma y contenido. Del mismo modo la crítica trabaja casi suspendiendo los juicios estéticos o de valor. No importa saber "de qué hablan las novelas de Aira" (Speranza, "César"), y las llaves para leerla pasan por las artes visuales contemporáneas (Laddaga, "Una literatura"), la vanguardia (Contreras, *Las vueltas*; Montaldo; Speranza, "César") o por la suspensión de

categorías literarias tradicionales. En este sentido podría decirse que la obra de Aira, respecto al recorte que he seleccionado, marca una “huida hacia delante”, como bien señala Montaldo. Estando de acuerdo con estos análisis, me interesa sin embargo revisar algunas reflexiones que aparecen en *Las noches de Flores*, puesto que como dije, toman como punto de partida la ficción dentro de la propia realidad. Si bien la obra de Aira parece decir que la literatura es lo único real, en esta novela la ficción proviene de la crisis, de la delincuencia que provocó y de cómo esto impulsa la denominada “huida hacia delante”. Pasemos entonces, excepcionalmente, al análisis de algunos “contenidos” en su novela.

Las noches de Flores, más allá de su delirante final, tiene un núcleo más “realista” en sus inicios. El hecho que une a los diversos personajes es el secuestro de Jonathan –un adolescente de clase media–, que mantiene en vilo al país. De un modo u otro, aunque la verosimilitud se sostenga solo por pocas páginas, la novela construye un contexto, una “realidad” por así decirlo, que no es tan delirante. Y esto sucede, como propuse al inicio, precisamente porque el contexto argentino compite con la literatura –y con los medios masivos– por el dominio de la ficción.

Las noches de Flores se centra en el inicio en la extraña pareja que conforman Aldo y Rosa, dos jubilados que tras la crisis se dedican a entregar pizzas a domicilio. Lo extraño es que, frente al ejército de motos adolescentes, ellos lo hacen caminando. La crisis, que parece trastocar todo, acaba por inventar nuevos oficios como el de estos jubilados. Y es que desde el comienzo lo que la novela propone es que la crisis argentina desdibuja todo tipo de verosimilitud. Nuevos oficios aparecen y también nuevas formas del crimen. De hecho, hacia el final sabemos que Aldo y Rosa son los temibles delincuentes Cloroformo y Resplandor. Pero el primero de los crímenes, el secuestro de Jonathan, es también explicado a partir de las nuevas formas que practican quienes están fuera de la ley.

Entonces, más allá del carácter inverosímil que la crisis impone, en la novela esto provoca también, como señala el epígrafe elegido, delincuencia e inseguridad, y una hipótesis disparatada para evitar la inseguridad rampante:

De hecho, ese temor no era tan teórico. La crisis también había traído la inseguridad, que podía afectar a cualquiera. Aldo [...] le decía a Rosa [...] que la única solución para liberarse definitivamente del miedo es pasar del otro lado, y hacerse delincuente. (Aira, 51)

De todos modos, frente a los objetos arriba analizados, delincuencia y fantasía se entremezclan en la disputa de lo “real”, inundándolo todo:

Los crímenes se cometían a fuerza de fantasías, ¿y cómo descubrir una fantasía secreta en el océano de pensamientos que cubría el mundo? Había que jugar

el juego del azar y de las conexiones. En general se desconfía del azar por su cualidad de imprevisible; lo que no se tiene en cuenta es que el azar, por su funcionamiento mismo, no falla nunca. (114)

En su desarrollo entonces, la novela propone una realidad en extremo azarosa, pero que, a diferencia de otras novelas de Aira, en este caso esta "irrealidad" se debe al propio contexto argentino. Como veremos, el "método" Aira toma como punto de partida una realidad en suspenso, imposible de ser comprendida en virtud de los sucesos que llevaron al país a su mayor crisis²². En una reflexión que puede leerse como metaficción de la novela y sus dispositivos, la siguiente cita no es tan delirante en vista de los inverosímiles sucesos de fines de 2001: "Qué importaba lo que habían hecho antes, lo que habían sido. La crisis que se había desencadenado en el país parecía dar un permiso universal para hacerlo todo" (50).

En parte, la breve verosimilitud que la novela construye nace de ese "permiso universal". Y es desde allí donde además aparece la violencia en la novela. El secuestro de Jonathan, que tiene al país en estado de *shock*, acaba por perder todo realismo cuando la investigación se vuelve casi imposible de referir. No hay investigaciones truncas por no haber afuera de la ley, como en el caso de *El bonaerense*, sino que la galería de personajes, sospechosos y detectives, adquieren un grado fantástico absurdo. La jubilada Rosa es en realidad Resplandor, una travesti ciega que se ocultaba de la policía, y el personaje de Nardo –un mutante mezcla de loro y murciélago, luego un enano– es espía de la policía. Tampoco hay investigación policial propiamente dicha, porque la teoría que propone la novela es que "a fin de cuentas, no hay modo más eficaz de estar en todas partes que no estar en ninguna, porque los absolutos se tocan y todos se equivalen" (85).

Como vemos, seguir por este camino no tiene mucho sentido, puesto que la novela disuelve todo intento de progresión del relato. Sin embargo, me interesa rescatar que la novela puede ser leída como una transición hacia otro grupo de novelas, a otro tipo de ficciones, porque en su inicio la ficción proviene de la propia realidad de la crisis, que trastoca todo al punto de modificar también el estatuto del escritor²³. Dicho de otro modo, si en *Plata quemada* o en el NCA hay

22 Dice Aira sobre sus dispositivos: "El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo [...] y los disparates en que 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. Directamente empieza a parecerse a la realidad" (cit. en Montaldo, 149-150).

23 Esa agrupación podría ser la de Aira-Mario Bellatin-Joao Gilberto Noll, junto a otros, como

todavía una estructuración del relato que revela una ambigüedad formal, hacia el final de la novela de Aira esto se disuelve. Y, por otro lado, la figura de Renzi en *Plata quemada* aún puede ser testigo y detective, mientras que aquí esto ya no forma parte de la agenda de la ficción. Esto implica entonces otro estatus para la literatura, acaso porque la ficción es enteramente la realidad y se ha apropiado de ella. Uno de los escritores que aparecen en *Las noches de Flores* confirma esto: “Pedro Perdón, con todo su prestigio intelectual, tampoco era un escritor en el sentido convencional (tal parecía como si nadie lo fuera ya): escribía para la televisión, y su especialidad eran los guiones para castings de espectáculos de realidad” (102). El programa de TV se llama *¿Por qué yo?*. Como se ve, esta propuesta también desarma una lectura identitaria y cualquier posibilidad de acceder a ella. Pero además, el concepto de ficción o realidad pasa entonces ahora, de manera exclusiva, por los medios de comunicación, y el lugar de la literatura ha sido desplazado completamente. Por otra parte, si la violencia es en muchos sentidos lo “real” en otros textos, para Aira lo real está mediado por los medios masivos y es solo un punto de partida para desarmar cualquier atisbo de “realidad”. Aquí, entonces, para cerrar, lo real ya no está “en suspenso”, y no provoca una tensión formal, sino que acaba por ser desestimado de plano. Acaso pueda pensarse, con Laddaga, que la literatura de Aira explota los espectáculos de la realidad, en donde el rol de la literatura se ha desplazado, o lo inunda todo, sin diferencias de valor. En esta transición a otro recorte posible hemos visto, sin embargo, un grupo importante de objetos, en gran parte el NCA, que muestran una ambivalencia y una cierta pulsión por lo real. Una pulsión que, por otro lado, todavía intenta dar, aunque sea a través de una fábula contrariada, un cierto relato para comprender los efectos de la crisis. Lo más llamativo es que, para esto, el lugar de la ficción pase a veces del lado de lo real, imponiendo a la ficción nuevas apuestas formales.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “El estado de excepción como paradigma de gobierno”. *Homo Sacer II*. Valencia: Pre-Textos, 2004, 9-50.
 —“Notas sobre el gesto”. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001, 47-56.
 Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

expone Reinaldo Laddaga en *Espectáculos de realidad*, relacionándolos con el arte contemporáneo y las *performances*. El otro agrupamiento posible es el que marqué al comienzo, propuesto por Josefina Ludmer, donde no habría distinción entre la realidad y la ficción. Véase asimismo Horne (2005).

- Aira, César. *Las noches de flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- Amado, Ana. "Cine argentino. Cuando todo es margen". *Pensamiento de los Confines* 11 (2002): 87-89.
- La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Benjamin, Walter. "The Critique of Violence". *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Peter Demetz (ed.). Nueva York: Schocken Books, 1986, 277-300.
- "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations. Essays and Reflections*. Hannah Arendt (ed.). Nueva York: Schocken Books, 1988, 253-264.
- Bernini, Emilio. "Los no realistas". *Kilómetro* 111.5 (2004): 153-169.
- "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino". *Kilómetro* 111.4 (2003): 87-106.
- Bolivia*. Dir. Adrián Caetano. 2001. Film.
- El bonaerense*. Dir. Pablo Trapero. Film.
- Bosteels, Bruno. "Del complot al potlatch: política, economía, cultura". *Neoliberalismo, fabulaciones y complot*. Número especial de *Revista de Crítica Cultural* 26 (2003): 39-45.
- Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. París: Verdier, 2004.
- Contreras, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12 (2006).
- "En torno al realismo". *Confines* 17 (2005).
- Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Davis, Mike. "Planet of Slums". *New Left Review* 26 (2004): 5-34.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* 2. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Dieleke, Edgardo y Álvaro Fernández Bravo. "Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos". *Grumo* 6.1 (2007).
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Garramuño, Florencia. "Los restos de lo real". *Revista Cultural Z* 4.3. En: http://www.pacc.ufrij.br/z/ano4/3/z_garramuno.php (25/09/2010).
- González, Horacio. "Sobre el bonaerense y el nuevo cine argentino". *El ojo mocho* 17 (2003).
- Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Nueva York: W. W. Norton, 1959.
- Horne, Luz. "Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll". Dis., Yale University, 2005.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

- “Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira”. *Hispanamérica* 30.88 (2001): 37-48.
- La libertad*. Dir. Lisandro Alonso. 2001. Film.
- Link, Daniel. “Literatura de compromiso”. *La literatura argentina de los años 90*. Geneviève Fabry e Ilse Logie (eds.). Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2003.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Montaldo, Graciela. “Vidas paralelas: la invasión de la literatura”. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, 147-170.
- Moraña, Mabel. “Violencia en el deshielo: imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la guerra fría”. *Revista Cultural Z* 3.1 (2011). <<http://www.pacc.uffj.br/z/ano3/01/inicial.php>> (12/12/2008).
- Moretti, Franco. “Clues”. *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*. Londres: Verso, 2005, 130-155.
- Mundo grúa*. Dir. Pablo Trapero. Matanza Cine, 1999. Film.
- Oubiña, David. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. *Punto de Vista* 76 (2003): 28-34.
- “Un mapa arrasado: Nuevo cine argentino de los 90”. *Sociedad* 20 (2002): 193-200.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- “Teoría del complot”. *Revista Extremoccidente* 2 (2002).
- Pizza, birra, faso*. Dirs. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Alta Films, 1996.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Ruffinelli, Jorge. “El imaginario del milenio”. *Cinemas* 33 (2003): 123-165.
- Schollhammer, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. *Linguagens da violência*. Messeder Pereira et al. Río de Janeiro: Rocco, 2000, 236-258.
- Speranza, Graciela. “César Aira. Manual de uso”. *Milpalabras* 1.1 (2001): 2-13.
- “Magias parciales del realismo”. *Milpalabras* 2 (2001).
- “Por un realismo idiota”. *Boletín*/12, diciembre de 2005, 1-11.
- Un oso rojo*. Dir. Adrián Caetano. Distribution Company, 2002. Film.
- Virilio, Paul. *City of Fear*. Oxford: Berg, 2005.
- Speed and Politics*. Nueva York: Columbia University, 1986.

- Virno, Paolo. "The Ambivalence of Disenchantment". *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Michael Hardt y Paolo Virno (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- Wolf, Sergio. "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio". *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf. Buenos Aires: Tatanka; Fipresci Argentina, 2002, 29-42.
- Žižek, Slavoj. "Two Ways to Avoid the Real of Desire". *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture*. Boston: The MIT Press, 1992, 48-66.
- Violence*. Londres: Profile, 2008.