

# Ciudad ausente, cuerpos presentes

MARÍA ALEJANDRA MINELLI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Espacio y cuerpo son dos de las principales coordenadas que definen nuestra experiencia del mundo y son también sedes privilegiadas de la inscripción del poder en la experiencia individual urbana: aunque sus calles y plazas son el emblema de lo público por excelencia, nos desplazamos sobre el espacio de una ciudad planificada y controlada por otros, surcamos sendas que son resultado de las pautas de poderes que nos afectan y con los cuales negociamos nuestro recorrido y ubicación. Nuestras opciones de circulación y asentamiento dependen en gran medida de diferentes factores: económicos, sociales, laborales, etc. Del mismo modo, la percepción y experiencia de nuestro cuerpo está permeada por reglamentaciones clínicas y estéticas que construyen la concepción de qué es o no salud, enfermedad, placer, dolor, belleza o fealdad. Siendo quizás las experiencias más omnipresentes desde la vivencia de un individuo contemporáneo -sometido a la doble conjunción de las leyes en el espacio público y la salud como valor sociocultural- ciudad y cuerpo son -muy poco paradójicamente- dos instancias saturadas de convenciones que, por consiguiente, hablan largamente de los juegos de poder y de la construcción de representaciones sociales. Es el espacio público la dimensión donde se confrontan y negocian las identidades y diferencias de los individuos, el territorio puntuado por códigos de reconocimiento y circulación que presenta zonas de rigurosas pautas y reglamentaciones -como el ámbito deportivo- y zonas de relajación de las normas -no de desaparición- como las calles y caminos. Simultáneamente, existen las "prácticas microbianas", procedimientos multiformes y resistentes, que escapan a la disciplina:

Junto con la reglamentación de la ciudad, existen prácticas extranjeras al espacio "geométrico" o "geográfico" de las construcciones panópticas o teóricas, prácticas que reenvían a maneras de hacer, a una experiencia poética y mítica del espacio, a un movimiento en el contexto de una ciudad trashumante, metafórica, que se insinúa en el texto claro de la ciudad planificada y legible (De Certeau, 1990: 142).

Se trata de prácticas "nómades", como lo son, precisamente, las ficciones que analizaré, construidas en los intersticios de los códigos, con los que ellas juegan, y a los que trastocan' privilegiando la representación de la vacilación y crisis de las identidades disciplinadas, más que la representación fundante de la ciudad. No es que la ciudad desaparezca de estos textos como objeto estético, sino que pierde materialidad para ceder espacio en la economía narrativa a la corporalidad de los individuos. De este modo, la representación de la ciudad -objeto geográfico y cultural profusamente frecuentado en la cultura argentina- experimenta una significativa torsión que así ya nos deja no tanto sus calles y el fluir de la vida citadina, sino, más bien, zonas cerradas, microespacios donde el disciplinamiento se condensa y estalla: los vestuarios y las trastiendas, el gimnasio y el cabaret. Permutación peculiar que efectúan estos relatos justamente con un objeto temático de larga tradición en la literatura argentina, que ha sido testimonio y proyección utópica de los cambios sociológicos y culturales de nuestra "modernización periférica".

## De la ciudad a los cuerpos

Desde *La gran aldea* de Lucio V. López, pasando por la poesía tanguera y la del rock, la representación de la ciudad ha sido ocasión para exponer debates culturales, conformar imaginarios urbanos e identida-

---

<sup>1</sup> Según De Certeau, "si el delincuente no existe más que desplazándose, si tiene por especificidad vivir no en el margen sino en los intersticios de los códigos que burla y desplaza, si se caracteriza por privilegiar el recorrido sobre el estado, el relato es delincuente" (De Certeau, 1990: 190) [la traducción es mía].

des y organizar utopías modeladas por las preocupaciones y los horizontes ideológicos de cada época y de cada enunciador. La ciudad como tema estético es, como lo apunta Beatriz Sarlo<sup>2</sup>, la escena por excelencia del intelectual, los escritores y su público y es a la vez un espacio simbólico, emblema de los cambios implicados por la modernización, seleccionado por distintos escritores argentinos: Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y otros han configurado en sus textos representaciones minuciosas de Buenos Aires en el trance de la modernización.

Me estoy refiriendo a textos en los que la ciudad posee una nítida visibilidad: la ciudad futurista -en palabras de Sarlo- de las novelas de Roberto Arlt, el arquetipo del arrabal porteño trazado por Borges en *Fervor de Buenos Aires*, la representación del corazón mismo de la ciudad modernizada delineado por Oliverio Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, etc. Sin embargo, hay textos en los que la ciudad de Buenos Aires se nombra, pero se escamotea o borronea su descripción, un ejemplo coetáneo a los señalados es el de *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, Probablemente, a causa de la teoría del belarte que la sustenta<sup>3</sup> -según la cual el texto es un objeto cultural ajeno al mundo- se suspende la existencia de una realidad referida. Acorde con esta estética antirrepresentativa, ofrece pocas ocasiones para visualizar la ciudad en sus páginas, sin embargo en el capítulo IX de *Museo de la novela de la Eterna*, bajo el título "La conquista de Buenos Aires" aparece la sugestiva representación de una ciudad vaciada de las formas y actividades urbanas, carente de detalles sobre sus calles y erigida a partir de la exposición de los conflictos intelecto-existenciales de sus habitantes.

Este es un antecedente clave para el análisis de la representación de la ciudad en los textos de Lamborghini, Aira y Puig<sup>4</sup>, esta paradójica representación de ciudad sin descripción de ciudad conduce a pensar -partiendo de la idea de que la descripción es un acto culturalmente fundador de espacios<sup>5</sup> - que el texto de Macedonio convoca una ciudad pero no la describe, y por lo tanto no la funda, como no lo harán Osvaldo Lamborghini, César Aira y Manuel Puig.

En cuanto a los cuerpos, estos no son un objeto de representación especialmente concurrido dentro de la literatura argentina "canónica", y menos aún en lo que refiere a su sexualidad y a sus aspectos escatológicos; excepto ciertas apariciones en algunos textos del siglo XIX -de Echeverría<sup>6</sup>, Eugenio Cambaceres y Horacio Quiroga, por ejemplo- el cuerpo ha estado desplazado a un plano subordinado. Otra inflexión particular de esta generalización la constituirían algunos poemas de *En la masedula* de Oliverio Girondo y *Rayuela* de Julio Cortázar, en donde se representan cuerpos y encuentros sexuales, pero para hacerlo se apela a la elipsis y/o a los lenguajes inventados.

En los relatos finiseculares que he seleccionado, la ciudad continúa siendo un escenario privilegiado, aunque su representación se desprende de los matices fundadores y da su réquiem a la figura del flâneur<sup>7</sup>. La ciudad es convocada sostenidamente en estos relatos, pero ya no es vista en sus detalles desde la mirada del flâneur que la recorre, sino que se privilegian espacios cerrados, signados por el aislamiento o la marginalidad, o simplemente se nombran, sin ser descriptos, escenarios ciudadanos que dejan de ser la capital porteña. En caso de aparecer, la representación de las calles ya no es el resultado de la retórica de un paseante que hace de su mirada sobre la ciudad el objeto primero de su marcha, sino que es el resultado de una repentina observación fragmentaria del entorno durante el curso de una huida, un retorno o una espera de los protagonistas.

Simultáneamente, la corporalidad y la sexualidad en sus diferentes manifestaciones pasan a un primer plano modeladas a partir de variadas estrategias narrativas que vinculan estos ejes con los de constitución y negociación de identidades. Así pues, en las ficciones seleccionadas, la representación de la ciudad como tema estético parece haber entrado en un curso de variación, en tanto que el cuerpo y la sexualidad

<sup>2</sup> El tema de la representación de la ciudad en los textos de la literatura argentina de las dos primeras décadas del XX ha sido abundantemente analizado, especialmente en torno a los textos de Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo; por destacar sólo algunos de ellos, señalo los trabajos de Silvia Molloy y de Beatriz Sarlo.

<sup>3</sup> *Museo de la novela de la Eterna*, luego de una prolongada elaboración que data de la década del 20 y de la muerte misma de su autor, es publicada por primera vez en el año 1967.

<sup>4</sup> Teoría de un arte centrado en el procedimiento, que descarta el trabajo de la anécdota y la psicología en la trama (Fernández, 1993: 231).

<sup>5</sup> Articulado con las relaciones que establecen con los postulados borgeanos del realismo y color local, aspecto que examino en "Arruinando la biblioteca: las sombras de Borges y Cortázar" (Minelli, 2000).

<sup>6</sup> Cfr. De Certeau, 1990: 181.

<sup>7</sup> Cuyo texto, "El matadero", sí podría incluirse en una secuencia de discursos que privilegian el cuerpo y la violencia sobre el cuerpo.

<sup>8</sup> Esto es coherente con la observación de García Canclini sobre la actual imposibilidad de una experiencia del tipo de la del flâneur de principios de siglo (García Canclini, 1995: 100).

absorben el espacio que el régimen narrativo de las ficciones modernas reservaba para la representación fundadora de la ciudad<sup>9</sup>.

**“La causa justa”: *Mens sana in corpore sano*?**

“La causa justa” es un relato correspondiente a los últimos años de Osvaldo Lamborghini que imbrica dos líneas argumentales, la que lo abre es la de Luis Antonio Sullo y la segunda línea argumental -que ocupa la mayor parte de la economía del relato- es la generada por las tribulaciones de Nal y los problemas que se desencadenan en un vestuario luego de un partido de fútbol entre los empleados de la empresa Egometrix, situación que brinda adecuada ambientación a la tragedia que se desarrollará a partir de un “chiste” que pone en juego la cuestión de la homosexualidad<sup>10</sup>.

En “La causa justa”, el tópico de la ciudad de Buenos Aires es enunciado desde el comienzo a través de la reiteración de su nombre y a él se van adhiriendo lacónicos comentarios que matizan la frase de Luis Antonio Sullo “Aquí por lo menos Buenos Aires” (Lamborghini, 1988: 193); de este modo, casi telegráficamente, una abstracta caracterización de la capital porteña va latiendo entre la trama del discurso: “ciudad reprobada”, “la cruz brota sola de la tierra”, “la ironía de Buenos Aires supera a Buenos Aires”, “Buenos Aires, ¿aquí el presente?”, “el horror de Buenos Aires, ciudad, supera a Buenos Aires, donde sólo el horror”. Se nombran calles de la ciudad, pero nada más se agrega, no hay descripción de lugares ni de escenas citadinas, lo cual no resultaría extraño si no fuera porque la ciudad es tan sostenidamente mencionada y, en lugar de alguna descripción directa de ella, lo que aparece es su representación a través del fanatismo (homófobo y/o nacionalista) de sus habitantes. De este modo, la ciudad pierde espacio de representación en la economía del relato, pero no se ausenta porque aparece nombrada en una suerte de letanía que lo recorre entero, en tanto que el cuerpo y la sexualidad saturan con su presencia la mayor parte de esta narración atravesada por la tensión entre la homofobia explícita y un soterrado impulso homosexual.

Simultáneamente, se dibuja también una identidad argentina, catalizada por la mirada de un extranjero, el japonés Tokuro, para quien Argentina es “un país enorme y raro, lleno de chistes” que “terminan con muertos”. En este caso, la mirada del extranjero -mirada de larga tradición y progenie en la cultura latinoamericana- se aplica a definir el país a través de otro lugar copiosamente semantizado y resemantizado en la cultura argentina: la pampa, espacio cultural que es aludido, pero nunca descrito. Para Tokuro, la Argentina es una “inmensa llanura de muertos y chistes” -el país de los “llanuros”-, con lo que su perspectiva deconstruye cualquier romanticismo u ontologismo pampero para dejar sólo el absurdo de los chistes entremezclando violencia y pampa.

Tokuro -samurai y militar japonés- se asombra de que en Argentina, sin saber el idioma en que discutían con su amigo polaco Jansky (en realidad fingían una discusión callejera, hablando cada uno en su propio idioma) la gente empezaba a tomar partido apasionadamente: “gente se peleaba entre ella, unos estaban dispuestos a dejarse matar a favor del japonés, otros querían lincharlo porque le daban la razón al polaco” (Lamborghini, 1988: 221). Este pasatiempo, denominado por Tokuro y Jansky “hacer teatro” es, precisamente, un “chiste”, un juego basado en la burla de la palabra hablada (porque cada uno discute en su idioma, incomprendible para el otro y para los ocasionales transeúntes). El juego de “hacer teatro” se burla de la palabra y explota el fanatismo de los espectadores apiñados en torno a los “contrincantes”. Ésta era una de las mayores diversiones para los amigos, especialmente para Tokuro, que es justamente quien -por su sujeción a la palabra escrita o hablada- llega a matar y a matarse cuando se produce “palabra incumplida”; Tokuro es un acuciado por la ley de la palabra, que “haciendo teatro” juega con ella, pero que fuera de la situación lúdica termina acorralado por el poder de lo dicho.

La comprobación de que en esta llanura inmensa los chistes pronto podían convertirse en confusión, fanatismo, deshonor y violencia aterroriza a estos extranjeros que, detenidos por la policía, son llamados “tintorero de mierda” y “polaco comunista”. Ante el asombro extranjero, el machismo, el fanatismo y las expresiones prejuiciosas que rotulan a extranjeros y homosexuales estallan ante cualquier malentendido y producen la violencia en la Argentina, que es entonces calificada como “una especie de paraíso,

<sup>9</sup> El “registro de la disolución de la ciudad en tanto espacio de la Modernidad” también ha sido observado en *La ciudad ausente* (1991) de Ricardo Piglia (Cfr. Kozak, 1998: 50).

<sup>10</sup> Por cuanto la cuestión de la homosexualidad es un tópico frecuente en los espectáculos futbolísticos (Cfr. Archetti, 1997: 211).

complicadísimo, del equívoco jugueteón, si, pero padre también de la muerte" (Lamborghini, 1988: 224).

Y equívocos, prejuicios y confrontación de identidades diferentes son los que generan en este relato la violencia entre los empleados de la multinacional Egometrix después del partido de fútbol: la violencia sobre Nal, estigmatizado por su diferencia corporal<sup>11</sup>, y la violencia de las acciones de Tokuro -un esclavo de la palabra que debe ser cumplida- cuando intercepta un "chiste" y -desde su moral de militar y samurai japonés- se siente obligado a hacer cumplir exactamente lo que se ha dicho.

La palabra dicha y los cuerpos en los que se inscribe tienen un punto crítico que es el que hace estallar la tragedia: la homosexualidad -puesta en este relato en un primerísimo plano-, los ofrecimientos, rechazos y comentarios que ponen en juego el cuerpo y la sexualidad masculina son los que abren el paso a la violencia y la muerte. Los equívocos y prejuicios están en el episodio de la empresa Egometrix vinculados a dos ejes que los vertebran: la palabra (la que se desliza en el chiste o la que fija la ley) y el cuerpo (el del diferente, el del que lucha y el del que participa en una relación sexual); ambos ejes, palabra y cuerpo, adquieren en "La causa justa" el *status* de un espectáculo dentro del texto: en el "hacer teatro" de Jansky y Tokuro, en el combate de ambos (que es a la vez previsto como la confrontación entre dos modalidades de lucha: el box y el karate) y en el "porno-show" de Heredia y Mancini. Todos, sin excepción, cuentan con la mirada de espectadores que exponen explícita y agresivamente los prejuicios y los deseos que laten bajo el clima de "formamos todos una gran familia" (Lamborghini, 1988: 202) del encuentro deportivo organizado entre los miembros de la empresa.

De este modo, la palabra pronunciada y los cuerpos que implica, enredados por los equívocos y prejuicios, producen en "La causa justa" una politización de los cuerpos que articula sexualidad y nación; los cuerpos se presentan como la sede en donde se inscribe la confrontación de identidades nacionales y sexuales en un contexto en que se ejercita la masculinidad como violencia: sobre los cuerpos repercute el autoritarismo xenófobo y homófobo que observa, controla y sujeta a pautas fijadas la materialidad de los cuerpos e identidades diferentes, como sujetos están los *Tadeys* que Tokuro y Jansky solían observar.

Los *tadeys* expuestos al público, ofreciendo el espectáculo de sus cuerpos y hábitos sexuales son, también, la metáfora del sistema de representación de este relato que privilegia la corporalidad en detrimento del espacio ciudadano: la jaula que encierra los cuerpos para exhibirlos enajenados de su contexto natural es, al mismo tiempo, testimonio de la ausencia de la representación de una ciudad que se nombra, pero que no se describe y en consecuencia no se funda. Es más, no puede decirse que en este texto haya fundación de algún tipo de identidad, lo que hay es una puesta en discusión y desestabilización de los criterios que fijan identidades y diferencias, criterios codificados en palabras que son siempre rebasadas por la experiencia -entre otras cosas porque, como el texto plantea, la palabra puede ser chiste y ley simultáneamente- pero que son naturalizados por su uso cotidiano en el seno de una cultura. De este modo, la visión de la identidad argentina que reiteradamente se aborda en "La causa justa" no privilegia la identidad de la ciudad porteña, ni el estereotipo del país como "crisol de razas" donde se funden las diferentes nacionalidades de los inmigrantes, ni tampoco el estereotipo de la pampa y el gaucho: a través de la mirada extranjera de Tokuro -que es la que sostiene explícitamente el delineado de la identidad argentina- se remueven estos lugares comunes de la "argentinidad" y, en su lugar, se emplazan designaciones identitarias que no contemplan los límites de la nación-estado ni los estereotipos culturales: país llanura, la inmensa llanura de muertos y chistes, no ya la Argentina y sus gauchos, sino el país de los "llanuros".

### De las calles al gimnasio: *La guerra de los gimnasios*

*La guerra de los gimnasios* (escrita por César Aira en 1991 y publicada en 1993) muestra otra modulación finisecular del borramiento de la ciudad como motivo estético que condensa la vida urbana. Protagonizada por Ferdie Calvino -galán de teleteatro que asiste al gimnasio Chin Fú-, la novela presenta las

<sup>11</sup> Este relato se trama a través de un discurso al borde de lo indecible dentro de los parámetros del canon literario argentino, su personaje central, Nal, es construido a partir de la interpelación violenta y de este modo se erosionan las fronteras legitimantes del discurso literario canónico. Utilizo en esta observación la sugerencia de algunas ideas de Judith Butler (Butler, 1997: 41). Por su parte, Alan Pauls analiza certeramente otro ángulo de la relación de violencia y lengua cuando señala que "Lamborghini hizo sonar la lengua, y ese son no fue parido sin violencia. Pero ¿qué es la violencia (se pega a un niño) sino la declinación de los casos de una lengua sobre un cuerpo (humano o social), la conjugación de sus paradigmas sobre materias múltiples?" (Pauls, 1989: 5).

extrañas peripecias por las que atraviesa el joven actor a raíz de la guerra desencadenada con otro gimnasio del barrio de Flores.

Como lo sugiere el título, la mayor parte de las acciones transcurren en el lugar de culto y construcción del cuerpo, el gimnasio, que es representado como un medio irreal y como un oasis para el protagonista. El aislamiento que signa este espacio es ejemplarizado por el mismo Chin Fú (una suerte de genio artífice del gimnasio), que pasa el tiempo encerrado en su cubículo mirando televisión<sup>12</sup>.

Más allá del gimnasio - y como detalle que se suma al itinerario del personaje hacia su casa o hasta algún bar de la zona-, Flores es descrito fugazmente, a veces con acentuado lirismo<sup>13</sup>, su representación podría ser la de cualquier otro punto de Buenos Aires, no hay indicios precisos -salvo algunos nombres de calles y plazas- que sujeten la representación a codificaciones previas del sitio, ni que las funde. Esta zona, aunque para Ferdie no llega a ser un "no lugar", tampoco es un "lugar" en el sentido definido por Marc Augé. Excepto la mención de que allí es donde está el departamento de su infancia, la representación de Flores no simboliza una relación con él mismo, con los demás o con una historia común, especialmente porque su recuerdo se centra en el pequeño balcón donde transcurrían sus juegos. Desde la constante de este aislamiento infantil, el barrio, más que un "lugar" se vuelve un espacio primero observado y luego practicado<sup>14</sup>.

Sin embargo, hay algo que, aun en su generalidad, la representación de las calles resalta: éstas constituyen la posibilidad y riesgo del encuentro de Ferdie con el "otro"<sup>15</sup>; como peatón (puesto que no es el *flâneur* que encuentra placer en vagar entre la muchedumbre para ver y ser visto) se topa con la gente que al anochecer revisa la basura. Este encuentro es habitual, pero siniestro: "las caras horribles que se alzaban a su paso, con gesto amenazante y temeroso a la vez, de entre las bolsas de plástico maloliente, se grababan en él una tras otra, como pinturas nocturnas" (Aira, 1993: 42). Representados como una "población extraña, provista de sus propias leyes" (Aira, 1993: 81), los "cirujas" y "cartoneros" con que se cruza Ferdie son criaturas de la oscuridad, por oposición a él mismo que es una criatura constituida por la luz de las pantallas televisivas que diseminan su imagen por todas partes.

La invasión de los "cirujas" no es violenta, pero trae una amenaza porque "era como si vinieran a plantear una cuestión de vida o muerte: si no hacemos esto, perecemos. Era lo definitivo" (Aira, 1993: 82). Esta interpretación, además de poner en primer plano, la marginalidad social generada por "la concepción neoliberal de la globalización"<sup>16</sup>, muestra una faceta del "héroe" posmoderno, la tragedia que implica una situación "de vida o muerte" no es algo accesible a todos, así lo expresan los protagonistas de otra novela de Aira, *La luz argentina*, para quienes el tipo de relato que configura sus vidas es la comedia, cuyo único sesgo trágico es su carácter de irrevocable:

- Nosotros, Kitty vivimos en el mundo de lo cómico, no en el de lo trágico (...) Sólo ocasionalmente, y muy rara vez, nos asomamos, y nunca más que por un instante, al mundo de la necesidad. (...) Deberás tenerlo siempre presente: somos cómicos. *Deberíamos ser muy pobres, salvajes o analfabetos*, para sentir las gran presión del dolor. No es nuestro caso, nunca lo será. Pase lo que pase has de tenerlo presente.

- Pero, nunca ...

<sup>12</sup> La disolución de la representación de la ciudad se repite en otros textos en que César Aira reitera su predilección por espacios aislados sobre los que se cieme una sutil irrealidad. Este es el caso, por ejemplo, de *La luz argentina* (1983) y *Los fantasmas* (1990), en estas ficciones los protagonistas aparecen reclusos en una vida encapsulada en lo alto de algún edificio y la ciudad apenas es representada.

<sup>13</sup> Utilizando las palabras que el mismo Aira emplea para caracterizar las descripciones de los textos de Roberto Arlt, sería más adecuado decir que es un paisaje "típicamente expresionista, un paisaje de alma, pura creación de espacio". Justamente, Aira ejemplifica su idea citando un fragmento de Arlt que guarda gran semejanza con el tipo de descripciones que aparecen en las novelas mencionadas: "No se veía alma viviente por las calles, y una claridad espectral caída del segundo cielo que contenían las combadas nubes, hacían más nítidos los contornos de las fachadas y sus cresterías funerarias" (Aira, 1993: 69). Comparar con la siguiente descripción de *La guerra de los gimnasios*: "Los grillos sonaban sin cesar, la ciudad parecía muerta, sin autos ni gente ni luces. Donde estaban tenían una amplia visión del cielo, lleno de estrellas azules. La noche era calurosa, pero la oscuridad tenía una frescura muy delicada. Las plantas estaban quietas; la más mínima brisa habría parecido una irrupción de otro mundo" (Aira, 1993: 153).

<sup>14</sup> En el sentido utilizado por Michel De Certeau: "lugar" es lo definido geoméricamente por el urbanismo y el "espacio" es un "lugar practicado", un "cruce de elementos en movimiento" (De Certeau, 1990: 141).

<sup>15</sup> Las travesías por la ciudad como formas de apropiación del espacio urbano y de formación de imaginarios (García Canclini, 1997: 109). En el caso de Ferdie, no es él quien efectúa la travesía por otros lugares, sino que son "los otros" los que atraviesan su vecindario y quienes - muy probablemente- imaginen cómo viven los vecinos del lugar.

<sup>16</sup> Globalización selectiva que excluye a desocupados y migrantes de los derechos humanos básicos y del acceso a objetos de consumo (Cfr. García Canclini, 1995: 26).

- ¡Nunca jamás! Es nuestra única, módica ananké [la cursiva es mía] (Aira: 1983, 18).

En cambio, viviendo en el mundo de lo "cómico" y sin anhelar otro orden, inmerso en la trivialidad y la frivolidad de lo cotidiano, elementos que son una recusación de los valores heroicos y de la idea misma de valor, el joven Ferdie sólo ansía mejorar su aspecto físico: "perfeccionar su cuerpo de modo que provoque 'miedo a los hombres y deseo a las mujeres'" (Aira, 1993: 9), razón que lo lleva al Gimnasio Chin Fú para obtener un "verdadero cuerpo de hombre" (Aira, 1993: 41) a tono con su vida adulta y con su esperado amor. Ferdie parece no poder percibirse como hombre completo si no obtiene ese cuerpo que provoque temor y deseo (que en última instancia no son más que efectos diferentes del poder de la amenaza o de la seducción). Su identidad se haya involucrada con su aspecto externo<sup>17</sup> y con su adecuación al concepto de belleza profesado especialmente por los medios masivos, de hecho, identidad y aspecto externo son una sola cosa para Ferdie, la suya es una identidad performativa: busca hacerse un cuerpo de hombre para poder serlo. De este modo, la narración enfoca los dispositivos de poder que se articulan directamente en el cuerpo, lugar de conjugación del hedonismo y el control del individuo: Ferdie -como joven y como actor televisivo- para definirse como hombre y poder disfrutar plenamente del amor debe construir su cuerpo en el gimnasio.

En esta novela de cuerpos que se construyen y cuerpos que luchan, del cuerpo proviene también el desencadenamiento de importantes acciones narrativas: la inversión de la famosa frase de Ferdie sobre los efectos del cuerpo ideal que anhela (que pasa a ser: provocar deseo en los hombres y miedo en las mujeres) es esgrimida por los rivales del gimnasio Hokkama, que lanzan una ofensiva dentro de la lógica planteada entre los socios de ambos gimnasios: "si vas al Hokkama, los del Chin Fú dicen que sos puto. Si vas al Chin Fú, los del Hokkama dicen que sos puto" (Aira, 1993: 87), pero centralizándola en la figura de Ferdie que así se convierte en uno de los principales focos de la contienda. El temor a ser catalogado como homosexual es el arma esgrimida para capturar-espantar a los concurrentes a estos espacios incisivamente horadados por las pautas de masculinidad.

En segundo lugar, la lebrosis que aqueja a su madre -enfermedad hereditaria que consiste en su lenta transformación en liebre- y la va constituyendo gradualmente en una suerte de monstruo<sup>18</sup> con el que el protagonista convive. La lebrosis inscribe corporalmente una diferencia clasificada en términos patológicos que se articula con otros textos de César Aira. La liebre es una figura reiteradamente presente en las ficciones de César Aira, en *La guerra de los gimnasios* es el animal que sugiere una catástrofe nacional: se dice que el nacimiento de la Liebre Legibreriana, que acontece al final del relato, coincidiría con el fin de la Argentina (país que por otro lado los del Hokkama querían en última instancia controlar). Así, esta novela en que se sustrae de la representación el delineado preciso de la ciudad, para saturarla de cuerpos (sanos, enfermos, monstruosos, jóvenes, viejos, desnudos, vestidos), se cierra con la curiosa y telegráfica mención de acontecimientos que hasta esas páginas finales no se habían mencionado: la disputa por el poder en Argentina y la desaparición misma del país.

En otra novela de Aira, *La liebre* (1991) -una suerte de relato "de los orígenes" donde se reúne como hijos de la misma madre a indios, criollos e ingleses- un lunar con forma de liebre es la marca que "sella" el vínculo entre esta heterogénea parentela. En esta ficción, la liebre legibreriana aparece ligada al nacimiento de un linaje mezclado que es el de la Argentina misma; también, en su representación se resalta la velocidad propia del animal que reduce las dimensiones del mundo y su capacidad para carreras imprevistas, en suma, su "velocidad escurridiza" (por lo que es tomada como un adecuado emblema de una estrategia bélica de escritura)<sup>19</sup>.

Posteriormente, en *Embalse* (1992), vuelve a aparecer el inminente y amenazante nacimiento de la "liebre legibreriana", especie que buscan los científicos desde hace tiempo y cuya existencia también está ligada con la desaparición de Argentina: "Un solo ejemplar aseguraría la continuidad de los territorios ... de

<sup>17</sup> Y en este sentido es plenamente afín al efecto buscado por el *bodybuilder*, quien "pretende extraer todo el beneficio del peso en el campo visual y saturarlo de masa muscular. 'imponerse', pesar sobre la mirada de los otros por la acción combinada de un efecto de masa y un desplazamiento mecánico. El músculo hace signo. Es uno de los modos privilegiados de visibilidad del cuerpo en el anonimato urbano de las fisonomías" (Courtine, 1994: 70).

<sup>18</sup> Tanto como la mirada de los otros construye la monstruosidad de Nal en "La causa Justa". Respecto a la figura del monstruo, Josefina Ludmer comenta: "los 'monstruos', que están tan de moda en el cine norteamericano, sobre todo los 'freaks'. Esos monstruos vienen a ser, en cierto modo, metáforas de todas las diferencias. O sea, es la diferencia que hay que tapar. Pero en este caso está inscripta corporalmente, y eso es lo interesante" (Ludmer, 1994: 29).

<sup>19</sup> Cfr: Aira, 1991: 45-202.

la Patagonia, las islas Malvinas, y Siberia. Cuando nazca, la Argentina dejará de existir, formará parte de la URSS ... Los generales ... Habrá un baño de sangre ..." (Aira, 1991: 250). Tal funcionalidad de la liebre sólo puede comprenderse a la luz de su capacidad de reducir las dimensiones del mundo por obra de su velocidad (como se explicita en *La liebre*), de todos modos, aparentemente, el nacimiento no se produce o se malogra, porque el científico a cargo del experimento termina muerto:

El Profesor, todo en rosa fosforescente, había sufrido al extremo los efectos de la radiación. Su luz era fortísima. La cara la tenía toda estirada, como la de un chino color rosa, los ojos reducidos a ranuras, la boca en forma de una sonrisa idiota, las orejas flácidas y caídas, como si un demonio titánico le hubiera deseado el "feliz cumpleaños". Que estaba muerto, era por demás obvio (Aira, 1992: 264).

Como en el caso de la madre de Ferdie, en *La guerra de los gimnasios*, el Profesor de *Embalse* parece haberse "aliebrado" y acercado a la categoría de monstruo. Y, en términos generales, se podría decir que en estas ficciones la figura de la liebre legibreriana conjuga los caracteres de lo diferente y lo que fluye, caracteres que son, justamente, los rasgos del monstruo: el monstruo es lo diferente y lo que siempre escapa<sup>20</sup>. Entonces, en la fábula de la nación contada por César Aira, el monstruo estaría en el comienzo y en el fin mismo de la Argentina, la diferencia que fluye -pero que se marca en los cuerpos- constituiría la posibilidad de su principio y decadencia, la potencialidad y la amenaza que, como el nacimiento de la liebre legibreriana, determina la existencia misma del país.

### Corporalidad y fronteras: Manuel Puig.

*Recuerdo de Tijuana* (1985), de Manuel Puig, es un texto diferente a los anteriores, puesto que no fue concebido como novela, sino como guión cinematográfico. La obra presenta la historia de un joven estudiante del Norte mexicano, Fernando, que comienza a trabajar en un cabaret de la zona roja de Hermosillo. Como cantante del local, entra en contacto con una banda de narcotraficantes de la zona que tiene secuestrada a la nieta heroinómana del jefe americano de otra banda de Tijuana. La relación que establece con Carnada -mujer de los jefes mexicanos de las bandas- lo arrastra a situaciones inmanejables para él y a partir de entonces queda enredado en la lucha entre las bandas, en medio de muertes y persecuciones.

La clandestinidad marca los lugares en que transcurre esta historia: muchos de ellos son espacios públicos (cabarets, bares, terminales de autobuses, hoteles etc.), pero dentro de ellos los hechos se producen en ángulos semiocultos como trastiendas, cocheras, baños, tras bambalinas, etc. Las calles, carreteras y gasolineras, son también espacio privilegiado en esta trama estructurada por la huida de Fernando hacia Tijuana, por lo que en cierto sentido esta es una "película de camino" en la que el fugitivo se desplaza hacia el borde mismo de México, Tijuana", pero también, el motivo del viaje<sup>21</sup> señala el tránsito de Fernando hacia el territorio de la ilegalidad, donde -como viajero que es- es percibido como un extraño, como un intruso. Y como intruso que es, en su primer contacto con el mundo del cabaret debe especificar su sitio dentro de la retícula disciplinaria de la sexualidad: debe aclarar-declarar si le gustan o no las mujeres.

El riesgo fundamental que se cierne sobre Fernando -que es el principio de todas sus desventuras- proviene del cruce a otra "habitación social"<sup>22</sup>, motivo recurrente en el cine de los 80 y los 90 que gana terreno a las aventuras otrora provenientes del motivo de los viajes. Este fenómeno encuentra coherencia con la experiencia contemporánea: hoy el viajar ha dejado de ser una aventura (salvo que haya una falla en los planes o algún accidente) y lo lejano y desconocido se ha tornado habitual y conocido a través de los medios

<sup>20</sup> Retomo en esta afirmación la síntesis que Josefina Ludmer hace de las tesis de Jeffrey Jerome Cohen en "Monster Culture (Seven Theses)". De las tesis presentadas en este texto -que explora la monstruosidad como discurso cultural- se deriva que el monstruo "vigila las fronteras de lo posible", "habita en las puertas de la diferencia", "siempre escapa" y "es el precursor de las crisis de categorías". El monstruo "marca la frontera y al mismo tiempo representa el otro lado", señala Ludmer en su referencia al texto de Jeffrey J. Cohen (Ludmer, 1999: 488).

<sup>21</sup> García Canclini trata extensamente el fenómeno de Tijuana y lo define como el "gran laboratorio de la postmodernidad", subrayando el carácter intercultural y fronterizo de esta ciudad (Véase García Canclini, 1996: 293).

<sup>22</sup> Su funcionalidad es similar a la que señala Renato Ortiz: "El tema del viaje se abre, así, para la discusión del otro. Desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de 'nosotros'" (Ortiz, 1996: 31).

<sup>23</sup> Utilizo en esta observación la sugerencia de la idea de la sociedad actual como "conjunto de habitaciones y corredores" en que "cada célula encierra una expresión propia y una individualidad moral" desarrollada por Renato Ortiz. En el mismo trabajo señala que hoy el viaje ha dejado de ser un rito de pasaje: "el 'otro lado' es parte del imaginario de aquellos que se trasladan, Torre Eiffel, Pão de Açúcar, puente de Londres, Empire State, restos del muro de Berlín, castillos de Loire, islas del Caribe, son imágenes consumidas mundialmente" (Ortiz, 1996: 40).

masivos y la industria del turismo; actualmente, la riesgosa aventura a lo desconocido es, más probablemente, el cruce a otra "habitación social", como le sucede a Fernando.

Por ser un guión cinematográfico, si bien se especifican detalles de espacios privados de uso particular y privados de uso público, el texto no abunda en detalles de las ciudades y caminos, rasgo previsible, ya que considerando que es escrito para ser filmado, podemos colegir que su representación está organizada a partir de la indicación del lugar y los enfoques de la cámara; en otras palabras, en un guión cinematográfico no es indispensable indicar cómo es la ciudad o el camino, sino que alcanza con especificar dónde, cómo y cuándo serán los exteriores. Sin embargo, hay una indicación escénica clave orientada a delinear la representación de Tijuana: "Fernando conduce el carro de sus padres. Entra a Tijuana; pero esta vez es de noche y todo está iluminado. La ciudad parece vivir otra existencia que la vista desde la mañana" (Puig, 1985: 136). De este modo, el guión no subraya una identidad de la ciudad, sino que remarca que ya no es una -y mucho menos la diurna y pública, ni la histórica, ni en la que se reconocen todos sus habitantes-, sino que constituye su representación del espacio ciudadano en los pliegues de lo público y lo privado, de lo diurno y lo nocturno, de lo legal y de lo clandestino. No muestra ni funda una "comunidad imaginada", más bien instrumenta un polifacético espacio urbano como escenario por el que el protagonista transita.

La doble identidad, diurna y nocturna, de la ciudad, como la de la taquería en que se vende droga en la trastienda o la del cabaret que oculta las actividades de los narcotraficantes, se continúa en las dobles (y ocultas) identidades de algunos personajes: Carnada no es mujer del Toques, sino del Moreno (quien no murió, sino que está vivo bajo el nombre de Sr. Antúnez) y su compañera de fuga, Sobredosis, se revela como miembro de la banda de Hermosillo. La duplicidad de identidades condensa en este guión la "paradoja de la frontera", como vínculo de interacción que separa y articula, como vacío donde se producen los entrevistos<sup>24</sup>: cruzando la línea del margen trazada en esta historia, Fernando conoce a los que viven del otro lado de la ley y estos acceden a él, sin embargo, unos y otros tienen puntos de contacto. El encuentro conlleva la atracción y el miedo por lo diferente, diferencia que el curso de la historia finalmente se encargará de relativizar, porque gradualmente va descubriendo que Fernando, Carnada y Sobredosis están, en última instancia, vinculados por la situación de pobreza de la que provienen y por los dobleces de sus identidades.

Otra instancia de nivelación entre estos personajes son sus cuerpos, siempre en situación de peligro, en este sentido, el guión reserva una importante función a todo lo relativo a la corporalidad: el cuerpo secuestrado y drogado de Laurie y el deseado, violado y golpeado de Carnada nuclea y desencadenan acciones fundamentales. El cuerpo como sede de la violencia, transgresión y clandestinidad (como el de los gallos que riñen) es el punto donde se encarna el poder de la seducción femenina, el machismo, el deseo y la violencia. Los cuerpos en permanente riesgo de ser violentados son la instancia más igualadora entre estos personajes que ven emparejadas sus subjetividades por este común denominador: todos corren el riesgo de la miseria, la violación, los golpes, la muerte y el encerramiento en la cárcel. Todos ellos, como los personajes de "La causa justa" de Lamborghini, son sujetos permanentemente afectados por los modos de relación que, en el interior de una cultura patriarcal, genera el ejercicio de la masculinidad como violencia.

*Recuerdo de Tijuana* presenta las peripecias de personajes que viven al margen de la ley y en permanente estado de peligro físico. En el contexto de estas ciudades fronterizas -representadas ellas mismas como puntos en los que coexiste lo legal y lo clandestino, lo diurno y lo nocturno- la historia es focalizada desde la subjetividad de Fernando, trastornada por su inesperado tránsito a la ilegalidad, y subraya la distancia entre los que respetan el orden legal y los que lo violan. Sin embargo, el final no plantea una impugnación para los que hacen sus vidas fuera de la ley, sino que, por el contrario, impugna la "cordura" del "ciudadano legal", Fernando en este caso, el recién llegado al territorio de la clandestinidad.

### Ciudad, cuerpo y literatura

La ciudad y los medios son los componentes en los que se desenvuelve la cotidianidad, el pensamiento y la sensibilidad masivos, son los "escenarios de consumo" donde se forman las "bases estéticas de la ciudadanía" (García Canclini, 1995: 185) y constituyen, en relación con los textos, un circuito de mutua

<sup>24</sup>. "Paradoja de la frontera: [los límites] creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos comunes. La junción y la disyunción son aquí indisociables" (De Certeau, 1990: 186) [la traducción es mía].



influencia: la ciudad configura imaginarios urbanos y los discursos fundan la ciudad; no sólo los planos inventan, ordenan y configuran la ciudad, también "imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión" (García Canclini, 1997: 109). Por lo tanto, como se ha ido perfilando a lo largo de este artículo, la representación de lo ciudadano y lo corporal implementada en los textos analizados no es ajena a este circuito de mutua influencia.

Con respecto a la experiencia misma de la ciudad, la primera evidencia que sobresale es el cambio experimentado por las sociedades contemporáneas en las que cada vez con mayor frecuencia se entrelazan en la emergencia de los "no lugares"<sup>25</sup> las experiencias de desplazamiento, recomposición y reconocimiento que acompañan la situación de los múltiples migrantes, con la serialización y transnacionalización de la producción y las transformaciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos a la telemática) que modifican los vínculos entre lo privado y lo público.

En el mundo contemporáneo, la proliferación de espacios de circulación, de consumo y de comunicación sumergen al individuo en lo que Marc Augé ha llamado "estado de sobremodernidad" (Augé, 1996: 148) que conduce al debilitamiento de lo peculiar y al exceso de lo deshistorizado y desterritorializado. En el caso de Argentina, es paradigmática la inauguración en 1998 de un mega centro comercial en el edificio del antiguo mercado de Abasto, construido en 1934 para concentrar la venta de frutas y verduras y ahora reciclado en "shopping center" por un poderosísimo grupo económico. La metamorfosis es emblemática porque en esta operación se toma el nombre y el cuerpo de una zona como el Abasto, un lugar (en el sentido en que Augé emplea el término) que -por ser primero escenario del ambiente tanguero y después parte del circuito teatral del *underground* ochentista- está cargado de connotaciones para el imaginario urbano porteño y argentino (¿hará falta recordar que allí se ubicó el último domicilio de Carlos Gardel -"el morocho del Abasto"-, vivieron Luca Prodan y Batato Barea e incluso sus mismas prácticas artísticas se entrelazaron con esa zona?).

Atendiendo a estas cuestiones, y siguiendo la poderosa sugerencia de los planteos de Walter Benjamin, podría decirse que, efectivamente las transformaciones de la experiencia de la ciudad y las del sensorium de los modos perceptivos producen efectos en la configuración de los discursos<sup>26</sup> analizados. En las historias analizadas no hay ni la pulsión nostálgica de una ciudad que ha sido transformada, ni la mirada cinematográfica que procura captar el precipitado ritmo de la muchedumbre ciudadana. No se descarta el tradicional tema estético de la ciudad, sino que éste aparece descentrado de los "nichos" estéticos acuñados para la ciudad moderna. Estos textos presentan el vaciamiento de los discursos de una identidad urbana y ceden paso a la representación del cuerpo y a la negociación de identidades en el espacio público. Si "la identidad es una construcción que se relata" (García Canclini, 1993: 23), los textos analizados en este capítulo no intentan construir ni relatar ninguna identidad a partir de la representación de la ciudad argentina por excelencia: Buenos Aires. Este repliegue de la ciudad como motivo estético de los textos es coherente con la experiencia urbana correspondiente al capitalismo tardío, en la que se multiplican los "no lugares" y las ciudades se dividen en sectores privados y protegidos y, al mismo tiempo, en grandes zonas de marginación que llevan a intensificar la vida doméstica y a replegar la subjetividad al ámbito de lo privado. Por otro lado, la creciente inercia creada por los medios de teletransmisión instantánea, que reducen la necesidad de movilidad de las personas<sup>27</sup>, confluye también en la representación de estados de "encapsulamiento" urbano y en la erosión de la representación literaria de la ciudad: si durante la modernización el desarrollo de los transportes y las transformaciones urbanas echó las muchedumbres a la calle y llevó a ésta a un primer plano literario, en este

<sup>25</sup> En el sentido conceptualizado por Marc Augé, un "no lugar" es un espacio en que ni la identidad, ni la relación ni la historia están simbolizados, como las instalaciones para la circulación rápida de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos, medios de transportes, grandes centros comerciales, grandes hoteles, etc.) (Augé, 1996: 41). Designa a la vez espacios reales y la relación que mantienen con estos quienes los utilizan, se aplica a un espacio empírico preciso o a la representación que tienen de ese espacio quienes se encuentran en él, por lo tanto lo que para algunos es un "no lugar", puede ser un "lugar" para otros y viceversa.

<sup>26</sup> Por otra parte, la variación en la configuración de los discursos no sólo se debe a los cambios operados en los dispositivos de percepción (dispersión, imagen múltiple y montaje), sino también -como lo plantea Frederic Jameson- a la desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal: la dilución del estilo personal y la práctica del pastiche (Jameson, 1991: 103).

<sup>27</sup> Lo que Paul Virilio denomina la génesis del "ciudadano terminal" (producida por las modalidades de telecompra, teletrabajo a domicilio, departamentos e inmuebles cableados, etc.) "cuyo modelo patológico es el 'discapacitado motor' equipado para controlar su medio doméstico sin desplazarse físicamente" (Virilio, 1997: 34). Aunque la situación apuntada por Virilio no es en absoluto un fenómeno generalizable a toda la población urbana de América Latina, afecta ya a algunas franjas minoritarias y algunas de estas modalidades se expanden gradualmente.

nuevo fin de siglo otras transformaciones tecnológicas y urbanas las retienen en lo privado y modifican la representación de la ciudad en estos textos.

La metrópoli finisecular se ha tornado un peligroso ámbito desconocido y a veces intransitable, esta experiencia social de inseguridad y consecuente repliegue contribuye también a delinear la figura semántica<sup>28</sup> de los estados de “encapsulamiento” de los textos de Aira: la reclusión en el interior de lo privado se relaciona con el extrañamiento generado por el espacio abierto de la ciudad y el intento de conjurar su amenaza<sup>29</sup>. La seguridad del gimnasio y el campo deportivo aparece como un refugio posible, sin embargo, tanto en el relato de Aira como en el de Lamborghini el refugio se convierte en una caldera en donde se encienden las incertidumbres, temores, deseos y arbitrariedades generados por el disciplinamiento y el poder sobre los cuerpos. Esta inflexión es la explícitamente planteada en “La causa justa”, en la que la historia desenvuelta en los vestuarios condensa hiperbólicamente, dentro de este espacio cerrado, las tensiones generadas por la confrontación de identidades sexuales y culturales; en este caso, lo privado se vuelve en el relato de Lamborghini una caja de resonancia de algunas de las confrontaciones identitarias argentinas.

Desde otro ángulo, la historia de *Recuerdos de Tijuana*, desarrollada en la frontera misma del orden legal, se relaciona con la experiencia del amplio grupo de ciudadanos vinculados a uno de los vectores de la economía del capitalismo tardío, el narcotráfico, y, en términos generales, con los crecientes sectores de “economía informal” que se desenvuelven en el límite con la ley estatal, pero todavía vinculados al disciplinamiento de los cuerpos (como lo recuerda la declaración sobre su identidad sexual que se le exige a Fernando). Por su parte, la suma de la representación de las fronteras geográficas y culturales añade a la historia la dimensión migratoria y las situaciones de heterogeneidad cultural propias de este fin de siglo.

En caso de que la ciudad siga siendo un texto que captura la vida urbana y que como tal pueda ser leído, lo que nos dice la lectura configurada por estos escritores es que la experiencia urbana metropolitana finisecular está signada por el extrañamiento y la inseguridad, por zonas en donde el poder se condensa y por puntos en donde se astilla. La ciudadanía cultural argentina<sup>30</sup> está permeada por esta estructura de sentimiento, por lo que las ficciones absorben esta experiencia social en solución -que incluye el ejercicio del recluimiento en el interior de lo privado o la negociación en la trastienda- reformulando la representación de la ciudad y efectuando una torsión manifiesta hacia la puesta en discurso de la corporalidad en todas sus facetas. Esta transformación, mientras que por un lado coincide con la finisecular obsesión por el cuerpo: pérdida de peso, rejuvenecimiento, y “cultivo muscular” (llevada al primer plano en *La guerra de los gimnasios*<sup>31</sup>); por otro, el relieve otorgado a la materialidad de los cuerpos, y al sexo como pasaje de entrada a la vida del cuerpo, es un instrumento privilegiado para la revisión de los criterios de construcción de valores culturales y sociales que se vincula con el cuestionamiento de las regulaciones disciplinarias y la constitución de identidades<sup>32</sup>. En estos textos que cuestionan y trastornan las fábulas de identidad<sup>33</sup>, el espacio ciudadano ha dejado de ser el escenario donde se despliega la modernidad callejera para pasar a ser el ámbito donde se confronta la diferencia, en tanto que el cuerpo se torna el vector de la negociación de la identidad nacional, cultural y sexual.

<sup>28</sup> Figuras semánticas que llegan a la literatura desde las formas de conciencia práctica y relacionan los textos con una estructura de sentimiento (Williams, 1980: 151).

<sup>29</sup> También Néstor Perlongher reparó en este abandono del espacio público y en el “retiro a la interioridad de la casita del caracol, en todo relacionada con la tendencia contemporánea de cerrar narcisísticamente la vida en los problematizados límites de un ego y de un cuerpo personal” (Perlongher, 1997: 63).

<sup>30</sup> “Esta ciudadanía no se organiza sólo sobre principios políticos, según la participación ‘real’ en estructuras jurídicas o sociales, sino también a partir de una cultura formada en los actos e interacciones cotidianos, y en la proyección imaginaria de estos actos en mapas mentales de la vida urbana” (García Canclini, 1997: 96).

<sup>31</sup> Como explica Bryan Turner, el cuerpo ha pasado a simbolizar el *status* de la persona, la obesidad se ha vuelto un estigma que sugiere descontrol, pereza y por consiguiente pobre desempeño, en este contexto las actividades que amenazan la salud individual (falta de ejercicio, abuso, adicción, promiscuidad) están también sujetas a una estigmatización social (Turner, 1996).

<sup>32</sup> En este sentido, podría pensarse en una cierta “feminización” de estas escrituras, en el sentido formulado por Nelly Richard para aquellas poéticas que descontrolan la pauta de la discursividad masculina/hegemónica y desregulan el discurso mayoritario (Richard, 1989: 35).

<sup>33</sup> Utilizo el concepto de “fábula de identidad” elaborado por Josefina Ludmer: “ficción sobre la relación entre sujetos y comunidades” que, articulada con algún poder, esencializa categorías (razas, naciones, géneros, etc.) y “funciona casi siempre como aparato de distribución de diferencias” (Ludmer, 1999: 470).

OBRAS CITADAS:

- Aira, César (1993). *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé. ✕  
 (1983). *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. ✓  
 (1991). *La liebre*. Buenos Aires: Emecé. ✕  
 (1992). *Embalse*. Buenos Aires: Emecé. ✕  
 (1994). *Los fantasmas*. Caracas: Fundarte / Alcaldía de Caracas. .  
 (1993). "Arlt", *Paradoxa*, N° 7, 55 - 71.
- Archetti, Eduardo (1997). "Multiple Masculinities. The World of Tango and Football in Argentina", *Sex and Sexuality in Latin American* (ed. Daniel Balderston y Donna J. Guy,) Nueva York: New York University Press, 200 - 216.
- Augé, Marc (1996). *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge.
- Courtine, Jean-Jacques (1994). "Los stajanovistas del bodybuilding", Buenos Aires: *s Y c*, N° 5, 69 - 97.
- De Certeau, Michel (1990). *L'invention du quotidien I*. París: Gallimard.
- García Canclini, Néstor (1996). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.  
 (1993). "La cultura visual en la época del posnacionalismo ¿Quién nos va a contar la identidad ?", Caracas: *Nueva Sociedad*, N° 127, 23 - 31.  
 (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México, Grijalbo.  
 (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fernández, Macedonio (1993). "Para una teoría del arte", "Para una teoría de la novela", en *Teorías, O.C.*, Vol. 3. Buenos Aires: Corregidor.
- Lamborghini, Osvaldo (1988). *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.  
 (1994). "Los géneros de la patria" (Entrevista de H. González y E. Rinesi), Buenos Aires: *El ojo mocho* N° 4, 28 - 43.
- Minelli, María Alejandra (2000). "Arruinando la biblioteca: las sombras de Borges y Cortázar", Caracas: *Estudios* 14/15, 261-279.
- Molloy, Silvia (1984) "Flaneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", *Homenaje a Ana María Barrenechea* (comp. Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner). Madrid: Castalia
- Ortiz, Renato (1996). *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pauls, Alan (1989). "Lengua: ¡sonaste!", Buenos Aires: *Babel* N° 9, 5.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Puig, Manuel (1985). *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Richard, Nelly (1989). *Masculino/Femenino Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.  
 (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.  
 (1990). "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina* (Org. A.M. de Moraes Belluzzo), San Pablo: UNESP.
- Turner, Bryan S. (1997). *The Body & Society*. Londres: Sage Publications.
- Virilio, Paul (1997). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manatíal.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.