

## **María Alejandra Minelli, *Con el aura al margen (Cultura argentina en los '80/'90)* Córdoba, Alción, 2006, 184 páginas.**

El estudio de María Alejandra Minelli cuyo origen se remonta a su tesis doctoral presentada en 1999 en la Universidad Simón Bolívar, articula algunas de las esquivas todavía dispersas del mapa cultural de nuestros años ochenta. Al comienzo, se detiene en el proceso de transformación de las identidades políticas, nacionales y sexuales que empieza a hacerse visible alrededor de 1983, impulsado por el fin de la dictadura y el impacto de la Guerra de Malvinas; luego, en una serie de estéticas disidentes que emergen durante ese proceso de transformación y que con su aura marginal le permiten construir una perspectiva excéntrica desde la cual establecer los rasgos de la época. Los ciclos desarrollados en el Centro Cultural Ricardo Rojas; el teatro de Emeterio Cerro, Batato Berea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese; el rock de los Redonditos de Ricota, Soda Stereo y Sumo; las revistas como *El porteño*, *Cerdos y peces* y *Fin de siglo*; y las obras que Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi, César Aira y Néstor Perlongher publican en estos años, integran esa formación que en palabras de la autora “fisura[n] el patrón hegemónico de la cultura argentina y los modos de enunciación y representación de la contracultura militante de los '60 y '70”.(pp. 11-12)

Con el aura al margen se apoya en una vasta bibliografía teórica y particularmente en los estudios que han abordado los textos que conforman el corpus. Sin embargo, sus momentos más intensos dialogan con un artículo menor (categoría que rige sobre la formulación de la tesis y en el desarrollo de su argumentación): “Cuerpo constelado” de Jorge Monteleone (Cuadernos Hispanoamericanos n° 517-519, Madrid, 1993). En realidad, es recién en la última parte del volumen, cuando Minelli vuelve sobre las líneas de ese trabajo en el que el crítico analiza los gestos e imposturas de los músicos y los cantantes del rock argentino de los '80; pero en esos pasajes, el repertorio de “casos” presentado en los capítulos anteriores, se expande y consigue componer un sistema verdadero.

La primera y la segunda parte del libro tienen como eje el nombre de Borges; de un lado y de otro se ubican la literatura “mayor” y la “menor”. Su diferencia no está dada por la opción de escribir con Borges o contra él -ya que, tal como aquí se señala, todos hacen en cierto modo ambas cosas-, sino por los movimientos que en cada una de las zonas se deciden respecto de su legado. Lo “mayor” estaría representado en el interior de la literatura argentina del período, por Ricardo Piglia y Juan José Saer quienes publican en 1980 *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca*, respectivamente. La atención que los diarios les otorgan, la comodidad con que se incorporan sus textos en los programas universitarios y el apoyo brindado por espacios de consagración como Punto de vista, contribuyen a situar a las dos novelas recién nombradas en el centro de las polémicas y las preocupaciones literarias que se dirimían en esos años. Lo que Con el aura al margen sugiere es que esa centralidad ha sido dispuesta desde un punto de vista que privilegia la seriedad, la corrección y los matices de una sensibilidad que (aunque ambas eluden deliberadamente la mimesis) se encuentra cercana a lo trágico. El tono de las escrituras “menores” que conforman el corpus del libro, en cambio -y ésta es la operación con la que se construye la tesis central del trabajo-, emula el de la cultura rocker, la que, como dice Monteleone, “aun en sus representaciones más negras es una fiesta”.

El tercer capítulo, se ocupa de las transformaciones que se registran en los modos de configurar las cuestiones del espacio y del cuerpo en la literatura de las últimas décadas, ya que es en estas dos coordenadas - saturadas de convenciones- en las que con mayor nitidez se dejaría ver la inscripción del poder en la experiencia individual urbana. Por otra parte, agrega que cuando la ciudad era ese objeto geográfico y cultural tan profusamente frecuentado en la literatura argentina canónica, el cuerpo (con excepción de “El matadero”, de algunos cuentos de Horacio Quiroga y de las novelas de Eugenio Cambaceres), estaba ausente. Es entonces, explica, cuando en la literatura de los '80 la ciudad pasa a ser percibida como un conjunto de fragmentos borrosos, que el cuerpo absorbe el espacio que el régimen narrativo de las ficciones modernas reservaba para la representación fundadora de la ciudad.

*Recuerdo de Tijuana* (1985) de Manuel Puig que transcurre en cabarets, terminales de autobús, hoteles; y en lugares semiocultos como trastiendas y baños, preside el conjunto de textos a partir del cual Minelli muestra la reinscripción literaria de los cuerpos, el borramiento de la ciudad, y su torsión hacia zonas cerradas (microespacios donde el disciplinamiento se condensa y estalla). La serie que revisa, incluye además “La causa justa” (1988) de Lamborghini, *La guerra de los gimnasios* (1993) de Aira y algunos textos que Perlongher convirtió en su “tribuna de interpelación pública.” (p. 78)

Respecto de este último escritor, son los trabajos que aparecieron en *Cerdos y Peces* los que motivan una breve deriva hacia la mención de las publicaciones en las que como en ésta, el tono de las escrituras *nómades* que el libro reúne, confluye con el de un sector del periodismo y del rock.

La cuarta parte trabaja sobre las figuras de escritor. Para definir las operaciones que los autores estudiados realizan al diseñar las suyas, comienza con la descripción de dos fotografías: en las que Walter “Batato” Berea y Copi están vestidos de mujer. Ambos, señala Minelli, son actores que escriben textos teatrales, pero Copi también publica novelas, y de este modo la diferencia de efecto entre las dos fotos es la que hay entre los límites de lo tradicionalmente esperable de un actor o de un escritor.

Copi travestido, espectaculariza uno de los principales rasgos de las figuras que se examinan: el de autodefinirse a partir de una diferencia física o psicológica que “por su representación hiperbólica termina por ridiculizar y devaluar las figuras de escritor conformadas en los textos” (p. 94). En esa línea se inscriben Silvano Urrutia de *La vida es un tango* (1981) y Darío Copi de *La internacional argentina* (1989), las figuras desvalorizadas (la mariquita contrariada, el loco alcohólico y el payaso) con las que Lamborghini formula una ética de lo menor; y los personajes de Aira como el (o la) de *Como me hice monja* (1993), en la que una niña llamada César Aira es calificada por su padre de “idiota” y “taradito” y por su madre de “retrasado mental”.

De este modo, los textos impulsan la circulación de una identidad ilegítima cuando asocian la figura del escritor a un campo semántico que nuclea caracteres como la estupidez, la puerilidad y la indefinición sexual. Antes de terminar, un apartado en el que se estudian fragmentos de algunas de las obras de Alejandra Pizarnik y Morosa di Giorgio define la escritura de ambas como precursora de la formación que el libro presenta. Los poemas de estas escritoras, homenajeadas en diferentes ocasiones por Perlongher y Aira, Berea y Tortonese, incluyen también un juego con el propio nombre y un artificioso montaje de las figuras de escritor.

La última parte, en la que considera, entre otras escenas, la del rock y el teatro de los 80, despliega un abanico de imágenes que iluminan las modulaciones con las que los autores estudiados configuraron su literatura. El lugar privilegiado que para la autora ocupan en el análisis de la cultura de los 80 y los 90 las puestas en escena de Berea, Urdapilleta y Tortonese, se ve acentuado por la presunción de que aunque la restitución de libertades públicas en la democracia de 1983, favorecía la circulación de esta nueva estética, su lógica subterránea respondía más bien a la memoria de la ciudad sitiada.

El potencial político de Batato Berea –que “estriba en su renuencia a las calificaciones y en su propensión a generar la risa y/o la incomodidad” (p. 135)– despunta entre las figuras que conforman la constelación que Minelli estudia. En sus espectáculos, además, la escenografía casi insignificante deja ver el desplazamiento de la representación del espacio, al predominio del cuerpo que aquí se propone como marca descolante de la temporalidad observada.

Finalmente, la figura de desertor construida por Luca Prodan y la ambigüedad sexual de Federico Moura, en el ámbito del rock, se agregan a la caracterización de los papeles asumidos por los escritores. El copioso repertorio de letras de canciones que completa el capítulo, permite ver los matices que la representación del cuerpo y de la ciudad alcanzan, desde las situaciones en las que se condensa el disciplinamiento como en “Mi novia tiene bíceps” de Soda Stereo y “Preso en mi ciudad” de los Redonditos de Ricota, hasta aquellas letras en las que las dos coordenadas pasan a ser sede de la explosión liberadora del deseo como “En la ciudad de la furia” o “El infierno está encantador esta noche” (de los mismos dos grupos).

Las letras *corporales* y *dietéticas*<sup>1</sup> de los 80 fueron vistas primero desde la literalidad superficial y después como paródicas; los libros de los autores estudiados fueron también ilegibles, cómicos y banales. Sin embargo, en los últimos años, la crítica ha vuelto a ellos para proponer la conformación de un canon alternativo, en el que Lamborghini, Puig, Copi, Aira y Perlongher, empiezan a ser leídos como aquellos que aun en *negras representaciones* o en actualizaciones de “La fiesta del monstruo” proyectan (como en la canción de los Redonditos de Ricota nombrada recién), en los años de la música disco y los peinados batidos, un infierno vuelto fiesta.

**Valeria Sager**

---

<sup>1</sup> Minelli usa este concepto que proviene puntualmente del nombre de una canción de Soda Stereo de 1984: “Somos un conjunto dietético/ Giramos una onda dietética/ Canciones de amor con sacarina/ Con menos de una caloría [...] Nuevas mentes descremadas/ Siluetas de gimnasia [...] Viviendo una nada dietética.”