



El verbo muchos: la subjetivación democrática en la novela “Una cuadra” de Márgara Averbach

Adriana Elena Marconi (FTS-UNLP)

Esteban Julián Fernández (FTS-UNLP)

*Sobre la calle cae la sombra.
Lejos, una luz dora todavía
la creación del futuro.*
Fernando Pessoa

Contextualización de la novela “Una cuadra” y voz narrativa.

Inspirada en el Pasaje Lanín de la ciudad porteña de Barracas, *Una cuadra* (Averbach; 2009) recibió el Premio Biblioteca Nacional de Novela en el año 2008. Tal como resume la contratapa del libro, “la novela narra la trama de relaciones que se constituye entre un grupo de vecinos en torno a un proyecto estético y urbano que tiene como objetivo alterar la fisonomía de una cuadra a partir de la realización de murales en los hogares de los vecinos. Son once las casas que se distribuyen en la cuadra, la cual se encuentra delimitada por una tensión entre dos polos desiguales: por un lado, el ruido de los autos de la esquina que provienen de la avenida, la cual señala el ingreso “al mundo” y, por otro lado, el universo cerrado de las once casas, representado por el paredón de una fábrica abandonada” (Averbach; 2009).

Desde el inicio de la historia se efectúa un desdoblamiento del punto de vista a partir del cual se construye el relato de la historia:

Por un lado, una narradora omnisciente cuya voz en off hace explícito su interés -no en el producto artístico- sino en la trama de relaciones humanas que lo hicieron posible. Podría señalarse el interés de esta narradora por situarse en la esfera de los asuntos humanos -con sus innumerables y conflictivas voluntades e intenciones-, ya que se focaliza en los actos y palabras que, aunque intangibles, no por ello son menos reales, y que remiten al hecho inevitable de que los hombres se revelan como individuos, como distintas y únicas personas (Arendt; 2003: 207).

Por otro lado, el punto de vista de la narración se focaliza en Lara y se erige a partir del último vistazo que realiza a la cuadra donde vivió hasta su juventud y que, decidida, se

dispone a abandonar. La mirada de Lara recorre la cuadra fijando los rasgos de las once casas, queriendo acordarse, postergando “el largo trabajo del olvido” de aquel lugar que, para ella, “se ha tornado frágil, poco duradero, menos capaz de cambiar”. Esta imagen que Lara ha de llevarse deberá su existencia al recuerdo y se constituirá en una suerte de artefacto que le posibilitará contrastar con aquella imagen de la cuadra que encontrará a su regreso. Enfrentada al proyecto concluido, Lara entenderá que los vecinos de la cuadra “habían vivido en tiempos paralelos, no en mundos paralelos”. Esta conclusión a la que arribará el personaje revela que cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia y que, por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución no es simplemente “cambiar el mundo” sino, y más importante, “cambiar el tiempo” (Agamben; 2007: 131).

Encuentra esta idea correlato con la noción benjaminiana de progreso, en tanto este no se sitúa en un tiempo futuro –vacío, homogéneo y que habría que colmar- sino en la capacidad de los sujetos de crear nuevos relatos a partir de los ya existentes. Y ya explicaremos por qué, en el marco del encadenamiento de sucesos, el sentido de la historia se inscribe, si no en la recuperación de las voces de los vencidos, al menos en hacer visibles a los invisibles.

La historia como producto de tramas relacionales complejas: sujetos y trasfondos culturales y subjetivos.

Si la específica productividad de la acción es su capacidad para establecer relaciones (Arendt; 2003: 214), el encuentro entre Jorge –una especie de hijo pródigo que decide pintar la casa de sus padres como forma de pagar su estadía - y John –un yanqui pintor que se desconoce por qué eligió esa cuadra para vivir-, constituye el primer nudo de una red que progresivamente se irá ampliando, hilvanándose a la voluntad de otros personajes de involucrarse en el proyecto artístico del cual Jorge será “el organizador” y John, “el artista”, “el diseñador”.

Pero no es sino Rita, la almacenera de la cuadra, la que se constituye como promotora de la idea de pintar todas las casas o, al menos, casi todas las casas. Rita es situada como protagonista, quizás por la postura feminista de la escritora. Pero, por otra parte, si bien la propia Averbach señala que no es su intención crear un solo héroe, la complejidad del personaje de Rita revela en su singularidad las posibilidades de intervenir en las relaciones sociales y quizás en ello radica su centralidad en el relato.

Rita deviene “almacenera luego de ser despedida de su trabajo, de atravesar una depresión que transformó su imagen de mujer fatal en una gordura crónica y la decisión de no seguir buscando otra oficina, otro jefe histérico que daba instrucciones contradictorias y que nunca tenía la culpa, otro horario, otro sueldo (...), no quería volver a pasar por el estómago encogido, el temblor en la voz, el cálculo febril sobre lo que conviene contestar, lo que el otro quiere oír, lo que nunca va a aceptar”. Rita reconoce –implícitamente, claro-, que nadie es tan pobre como aquél que ve la propia relación con la presencia del otro, su facultad comunicativa, el propio tener-lenguaje, reducidos a trabajo asalariado (Virno; 2003: 62).

Podría establecerse que la centralidad de Rita en la historia, como motorizadora de las alianzas entre los vecinos y gestora de la concreción del proyecto, se debe a que nadie es autor: en el sentido de reivindicar la potencialidad del espectador, de reconocer que la misma obra de arte es fuente inmediata que se implica en la capacidad humana para pensar, ya que es el pensamiento que se relaciona con el sentimiento, transformando su mudo e inarticulado desaliento (Arendt; 2003:185). Es así que Rita, observando los cambios que progresivamente se esbozaban en la cuadra, abandona el límite que le impone el mostrador de su negocio, convocando a otros personajes -con los cuales sólo mantenía un vínculo comercial-, a adherirse al proyecto: la señora Atril (cuyo tiempo presente se encuentra signado por la tensión que se objetiva entre la búsqueda de su hija desaparecida y la pérdida de las esperanzas), la señora Campi (una viuda cuyo cotidiano encuentra desolador dada la partida de su última hija y la consiguiente soledad), entre otros personajes, los cuales irán definiendo, a partir de sus recuerdos y vivencias, el diseño de las imágenes que serán pintadas en las paredes exteriores de sus respectivos hogares.

En la galería de los personajes se suma un Ingeniero, su hijo y la esposa, la cual es mencionada como “lamujerdelingeniero”, dando cuenta de esta manera la posición de sumisión y dependencia de este personaje femenino: el cual debe ceñirse al cuidado de la prole y a sostener la pulcritud del hogar. La participación de esta mujer en el proyecto empezará a manifestarse, no como traición a su marido, sino como interpelación de los mandatos socialmente contruidos e internalizados. Este proceso subjetivo del personaje redefine el sentido de lo privado, no como una mera interioridad, sino para señalar la dimensión desprovista, desposeída de un sujeto: privado de voz, privado de presencia pública (Virno; 2003: 15). Es esta conciencia de la ajenidad y la privación la que conduce a los personajes a producir, mediante una serie de actos, un campo de experiencia donde la noción del “otro” se gesta desde una proximidad que no busca homogeneizar intereses, ni formas de ver el mundo. *Por el contrario, en este proceso de subjetivación política, los “muchos” no*

devienen en “Uno”. Y es en esta procesualidad que narra la novela donde puede identificarse la construcción de una esfera pública no estatal, en tanto el desplazamiento de la lógica entre representantes y representados hacia una lógica que pone en tensión lo representable y lo representado, articula una práctica política centrada en la reconfiguración de los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes (Rancière; 2010: 57).

Progresivamente, “la cuadra ya no tendrá párrafos sino que se convertirá en una sola historia abierta”. Por ello, si el nivel simbólico es aquel donde nace la legitimación más poderosa del contrato social que, en el fondo, es la vida cotidiana (de Certeau; 1999: 21), *la historia hace explícita, en el espacio comunitario, la construcción de legalidades que performatean la característica distintiva del principio democrático: es decir, la invención de palabras mediante las cuales aquellos que no cuentan se hacen contar y empañan así el ordenado reparto de palabra y mudez, introduciendo un cálculo que produce un desajuste entre los cuerpos y los significados (Rancière; 2011: 68).*

La introducción de este cálculo se evidencia claramente en dos situaciones: por un lado, la Señora Atril y la Señora Campi involucran en el proyecto a Pipa, una descendiente de mapuches, “intrusa en el barrio”, condenada a laborar como empleada doméstica para el Señor Cármine (vecino de la cuadra que la insulta con frecuencia por su condición de “india”). Para estas señoras, Pipa, a través “del sonido de sus pasos arrastrados y de hablar sólo las palabras necesarias para sobrevivir”, comienza a ser reconocida como sujeto, lo cual le permite progresivamente inscribirse en el tejido de relaciones sociales, ya no como intrusa sino como partícipe del proyecto comunitario. Contra Cármine, los vecinos realizarán una campaña de denuncia de sus actos discriminatorios, pintando clandestinamente las paredes de su casa. En este sentido, los vecinos comienzan a ejercer un poder donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades y que evidencia que algunos actos no están para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades (Arendt; 2003: 223). Por otro lado, Rita incorpora a trabajar en el proyecto a los Acebal –una familia proveniente del campo–, los ocupantes del conventillo abandonado, “los invisibles, fantasmas siempre”, tal como refiere la narradora de la historia. El encuentro entre Rita y los Acebal le permite a la almacenera reconocer que “para ellos el callejón había sido parte de un mundo enemigo, brutal, del cual sólo veían lo que significaba peligro y lo que era refugio”. Asimismo, la confluencia de estos personajes en un “lugar común”, les permite participar de una experiencia colectiva donde el sujeto, lejos de renunciar a sus rasgos más peculiares, tiene la ocasión de ser reconocido en su complejidad,

con un trasfondo cultural que explicita la densidad de su historia. Un pasaje de la novela ejemplifica esta afirmación: “el problema era que los del fondo (los Acebal) tenían un lenguaje propio, diferente, lento, parecido sólo al de Pipa, la intrusa. Costaba entenderse con ellos. Tal vez por eso, porque costaba, el grupo terminó por escucharlos”.

De esta manera, los “muchos”, en la novela de Margara Averbach, paradójicamente, no son un verbo pero indican acción, justamente porque la recuperación de su subjetividad se dimensiona, al decir de Rancière (2010: 51-52), en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. La configuración de una praxis cooperativa que tiene su centro en la formación consciente de la voluntad política (Habermas; 1990: 33), permite formas de sociabilidad múltiples, no determinables, no totalizables, las cuales remiten a las varias formas en las que puede organizarse la esfera pública (Arendt; 2003: 222).

Aquí la ciudadanía, parafraseando a Virno (2003), tampoco es una promesa sino una premisa: no es una aspiración, una imagen objetivo a la cual uno accederá a partir de un recorrido pre-establecido. Menos, un atributo cuyo clivaje radica en una posición social definida por una inscripción particular en la estructura económica. Ciudadanía es, quizás, al decir de Octavio Paz (citado por Pizarnik; 2000), la tensión perpetua entre los hombres, los cuales transitamos entre la irrealidad de nuestra vida cotidiana y la realidad de nuestras ficciones.

Conclusiones o la continuidad de la calle.

Si bien la novela presentada no se enmarca en el campo de la literatura juvenil, es relevante reconocer a los sujetos jóvenes como destinatarios de dicho texto literario. En primer lugar, porque la variedad de personajes y de singularidades ofrece un amplio abanico para que las lectoras y los lectores se identifiquen con estos: no sólo en términos de correspondencia, sino de confrontación, rechazo, interpelación.

En segundo lugar, la historia presentada por la autora es, en sí misma, la historia de los personajes: no hay hechos con independencia de la práctica histórica de sus protagonistas. Estos, con trayectorias y modos de subjetivación diversos, pujan por erradicar la melancolía y la solemnidad como estructurantes de su experiencia cotidiana. A las claras, la suspensión del cotidiano a través del proyecto estético configura un espacio de representación simbólica que deviene en término de materialidades: se generan rupturas con las formas de construir a “los otros”, por lo que las etiquetas y prejuicios producidos por los esquemas del sentido común se

debilitan en el marco del propio cotidiano, evidenciando que la autonomía practicada por los personajes implica poner en cuestión las percepciones y miradas aprehendidas y naturalizadas.

En tercer lugar, la historia conduce a problematizar la democracia, no restringiendo su conceptualización a las meras formalidades que garantizan su desarrollo sino poniendo énfasis en la democratización como proceso que posibilita a los sujetos recuperar su subjetividad (Foucault; 2010).

En cuarto lugar, la autora construye una narrativa a partir de la cual emergen problemáticas sociales contemporáneas que confirman la relevancia de la literatura en un producto que permite problematizar las sociabilidades y la densa trama de vínculos que constituyen el espacio comunitario. En este sentido, el producto literario se instituye como un dispositivo que favorece el diálogo, interrogando las representaciones existentes en torno a variables tales como la posición económica, el género, la etnia, la edad y la generación, entre otros clivajes. Esto se constituye en un recurso para evidenciar procesos de exclusión, subordinación, segregación, naturalización e invisibilización de identidades alternativas y/o no hegemónicas.

Bibliografía.

Agamben, G. (2007), *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana hidalgo editora.

Arendt, H. (1993), *La Condición Humana*, Buenos Aires, Paidós.

Averbach, M. (2009), *Una cuadra*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

de Certeau, M. (1999), *La invención de lo cotidiano: habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana.

Foucault, M. (2010), *Nietzsche, Freud y Marx*, Buenos Aires, Editorial La Página.

Habermas, J. (1989), *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.

Pizarnik, A. (2000), *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen.

Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Editorial Manantial.

Rancière, J. (2011), *Política de la literatura*. Buenos Aires. *Libros del Zorzal*.

Virno, P. (2003), *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Editorial Traficante de sueños.