

El taco en la breca

El taco en la breca
ISSN: 2362-4191
eltacoenlabrea@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Pacheco, Andrés
**«...y asegurando que el sol daba vueltas en el cielo»: aspectos
cognoscitivos en la narrativa mitopoiética de Juan Diego Incardona**

El taco en la breca, vol. 10, núm. 17, e0095, 2023, Enero-Mayo
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/eltaco.9.17.e0095>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



«...y asegurando que el sol daba vueltas en el cielo»: aspectos cognoscitivos en la narrativa mitopoiética de Juan Diego Incardona

ANDRÉS PACHECO Universidad Nacional de Rosario, Argentina. ORCID 0000-0002-1493-3720
andpacalf@gmail.com

Resumen

Juan Diego Incardona (1971) es un escritor argentino. Publicó una saga (cuentos, novelas e incluso una *nouvelle*) que trata la transformación de Villa Celina, un barrio en los límites de conurbano bonaerense, después de la consolidación del neoliberalismo en Argentina durante la década de 1990. En esta serie de textos, compuesta por cuatro volúmenes (*Villa Celina* [2008], *El campito* [2009], *Rock barrial* [2010] y *Las estrellas federales* [2016]), Incardona expone las consecuencias catastróficas de las políticas neoliberales y consolida mitos peronistas. Al dejar en claro que los mitos propuestos en la saga son intencionales, esta narrativa avanza una postura partidaria y deja en claro sus potenciales políticos. A pesar de este proyecto, y en un paso hacia adelante, Incardona también ofrece una reflexión sobre el rol de los mitos y de la literatura en la generación de conocimiento. Hay una tensión constante entre una supuesta autonomía de los mitos y el anhelo de dirigirlos, y es aquí donde reside la condición de posibilidad de la narrativa de Incardona.

Palabras clave: Incardona / literatura / Argentina / peronismo / mitos

Abstract

«...and stating that the sun was spinning in the sky»: Cognoscitive Aspects in Juan Diego Incardona's Mythopoetic Narrative

Juan Diego Incardona (1971) is an Argentine writer. He has published a saga —composed of short stories, novels and even a *nouvelle*— which deals with the transformation of Villa Celina, a neighborhood at the edge of the metropolitan area of Buenos Aires, after the consolidation of neoliberalism in Argentina during the 1990s. In this series of texts, composed of four volumes (*Villa Celina* [2008], *El campito* [2009], *Rock barrial* [2010], and *Las estrellas federales* [2016]), Incardona exposes the catastrophic consequences of neoliberal policies and consolidates Peronist myths. By making it clear that the myths set forth in the saga are intentional, his narrative puts forward a partisan stand and makes clear their political potential. In spite of his project, and going one step forward, Incardona also provides a reflection about the role of myths and literature in the generation of knowledge. A pretended autonomy of myths and the wish to direct them are in constant tension, and it is here where the condition of possibility of Incardona's narrative resides.

Key words: Incardona / Argentine / literatura / Peronism / myths

Recibido: 18/4/2022. Aceptado: 22/12/2022

Para citar este artículo: Pacheco, A. (2023). «...y asegurando que el sol daba vueltas en el cielo»: aspectos cognoscitivos en la narrativa mitopoiética de Juan Diego Incardona. *El taco en la brea*, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0095 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0095



reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo,
que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad.

Roland Barthes, *Mitologías*

En los cuatro volúmenes que componen la saga de Villa Celina (*Villa Celina* [2008], *El campito* [2009], *Rock barrial* [2010], *Las estrellas federales* [2016]), Juan Diego Incardona adelanta una narrativa donde es aparente el paradigma político-económico que toma arraigo en la Argentina de la década de 1990. Las marcas temporales tienen su eje en el año 1989, inicios de los gobiernos definitivamente neoliberales. Hay otras referencias explícitas, como el año 1982, pero el comienzo de los mandatos menemistas tiene una relevancia fundamental para la narración, debido a que establece, en Incardona, un cambio significativo tanto en los modos de representación como en la manera en que se articulan los principales motores de estos textos: la mitopoiesis y el conocimiento. A lo largo de la saga, con relatos ubicados en el conurbano bonaerense antes y después de 1989, Incardona se ancla en diversos antecedentes literarios y brilla gracias a los modos en que se apropia de la tradición: articula una constante mitopoiesis de la que no reniega y logra que el habla mítica, el lenguaje de los conceptos que conforman los mitos, tome vida propia, a pesar de que dichos mitos sean intencionados. Es en el salto hacia adelante producido por esta tensión entre una posible autonomía y el anhelo de dirigir los mitos donde residen las capacidades cognoscitivas de esta narrativa.

También se observa una tensión en la poética de la saga, que es definida, pero, paradójicamente, apela constantemente al realismo, a lo fantástico y al regionalismo, enmarcados en una predominancia de la ciencia ficción distópica. La caleidoscópica alusión a diversos géneros puede, a simple vista, considerarse contradictoria. No obstante, se trata de una maniobra retórica lograda en que se produce una múltiple generación de conocimiento como parte del discurso narrativo, aspecto no exclusivo de los textos de Incardona, sino un componente fundamental de los discursos literarios y en particular de la ciencia ficción. Respecto de este modo de representación, además, en palabras de Luciana Martínez, «Volver sobre ciertos recursos de la ciencia ficción implica siempre explorar sus potencialidades realistas, la funcionalidad de sus elementos para propiciar la apertura de nuevos territorios ontológicos» (2013:62).

La ciencia ficción argentina, antecedente directo de la narrativa de Incardona, hasta el advenimiento de las décadas de 1980 y 1990 no se había explorado en profundidad en los discursos críticos o académicos, salvo excepcionalmente, como en el caso de Pablo Capanna, y no había conformado necesariamente una tradición reconocida. Esto ha conducido a afirmaciones extremas, como la de Elvio Gandolfo, uno de los grandes impulsores del género en nuestro país, quien propuso que «La ciencia ficción argentina no existe» (1995:13). Con posterioridad, Fernando Reati, en *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, libro publicado en 2006, trata la ya más profusa producción de finales del siglo XX. Aquí, Reati explora la clave alegórica de la literatura de ciencia ficción que proyectándose desde una Argentina finisecular adelanta un futuro en decadencia e indica la extrapolación hacia un presente desfavorable marcado por las políticas neoliberales. A finales del período estudiado por Reati, en los últimos meses de 1999, Marcelo Cohen adelanta un cambio de paradigma cuando establece, con gran sensibilidad: «la literatura prospectiva de nuestro siglo se ha vuelto inadecuada. (...) La forma que cobre en el futuro sólo podría vislumbrarse en escrituras turbulentas, de combinaciones arrítmicas y sosiegos amenazados» (2003:171). Es evidente que esto se produjo. A partir del año

2000, en la literatura prospectiva ya no hay una predominancia de un modo de representación alegórico ni de lecturas alegóricas. Como en el caso de Incardona, se trata de textos más abiertos que permiten otras posibilidades epistémicas y de lectura. En simultáneo con la crisis de 2001, el quiebre en la literatura argentina no es consecuencia de ella, como intenta establecer con diverso énfasis la crítica,¹ sino parte de la misma episteme: así como en lo político-económico se produce una implosión del paradigma neoliberal, también hay un visible cambio en los modos de representación. Reati, propone, ya entrado el siglo XXI y años después de la publicación de *Postales del porvenir*, una clara discontinuidad entre las poéticas que se articulan a finales del siglo XX y las posteriores con la pregunta: «¿se ha agotado el impulso de la literatura argentina de anticipación de servir de alegoría nacional?» (2013:39).

Ya fuera del paradigma alegórico, en tanto mitos, los que se generan en la saga de Villa Celina tienen como significado lo que Roland Barthes denomina «conceptos», que son históricos (pertenecen a un momento determinado que comienza en la década de 1980) y también intencionales (hay una clara articulación premeditada, tanto ideológica como peronista). Para Barthes, esas dos características convierten los conceptos en depositarios de un conocimiento de la realidad ya determinado, más que de la realidad en sí (1980:112-114). Esta definición podría utilizarse en un afán que pretenda desmitificar distintos elementos de la narrativa de Incardona, pero esta búsqueda factual desde la ficción no sería demasiado fructífera. Tal como titubea Barthes a partir del prólogo a la primera edición de *Mitologías* al afirmar un anhelo vital que consistiría en abrazar plenamente la contradicción entre verdad y sarcasmo, en la saga de Villa Celina hay una clara consciencia de lo mítico y de sus usos como parte de la producción de conocimiento en una contradicción constante que es la condición de posibilidad de su discurso.

Como los árboles, aquellas historias también buscaban el sol, ver la luz, contarse.

Juan Diego Incardona, *Las estrellas federales*

En la saga de Villa Celina, el fenómeno global del neoliberalismo queda encapsulado en territorios otrora reconocibles del conurbano bonaerense.² Este repliegue da cuenta de aspectos particulares dejados de lado en gran parte de la producción literaria argentina posterior al año 2000, sobre todo en la copiosa producción de textos distópicos: en la saga de Villa Celina no hay una poética alegórica ni un anclaje en la idea de progreso nacional y se relatan las derivas locales en un contexto en el que no dejan de (re)generarse mitos.³ Ante la falta de progreso, y en contextos geográficos muy específicos, Incardona se apropia constantemente de aspectos como el peronismo o una época inocente previa al neoliberalismo que alimentan una mitopoiesis novedosa que no se oculta como tal ni como generadora activa de conocimiento. La saga retrocede y avanza continuamente en su cronología, además de apelar a distintos modos de representación que abarcan desde una estética realista con pretensiones miméticas hasta la ciencia ficción, sin omitir el regionalismo ni las distopías clásicas.⁴

En una clave de lectura que delinea la saga y apunta a los textos precursores, el último título, *Las estrellas federales*, incluye antes del prólogo un sugerente apartado denominado «Universo de Villa Celina»:

Este libro es una continuación, o más bien una ramificación —no la única—, ¿y el final?, de la novela *El campito*, publicada por primera vez en 2009. A su vez, *El campito* es una continuación, o más bien otro

cuento —un cuento largo— de *Villa Celina* (2008), saga a la que también pertenece *Rock Barrial* (2010). *El campito* y *Las estrellas federales* comienzan en 1989, en tanto *Villa Celina* y *Rock Barrial* lo hacen en 1982. Los cuatro libros comparten una geografía, un mismo narrador y varios personajes basados, en algunos casos, en personajes reales y, en otros, en personajes literarios de la tradición, de Arlt, Marechal, Oesterheld, entre otros. (Incardona, 2016a:5)

Este paratexto, uno entre los muchos que utiliza Incardona, arriesga una retórica que no ahorra en supuestas dudas que se van disipando hacia el final. Por otro lado, sirve como pauta de lectura con base en los contextos temporales de la narración y en personajes de lo que el autor llama afirmativamente «la tradición». En consonancia con lo que indica aquí Incardona, las marcas históricas explícitas incluyen 1982 como el año de la Guerra de Malvinas y año anterior a la caída de la dictadura militar e instauración de la democracia con el gobierno de Raúl Alfonsín, y 1989 como el año en el que se impone Carlos Saúl Menem en las elecciones. Adicionalmente, aunque no se menciona en este paratexto en particular, en la saga se señalan hechos históricos puntuales y el narrador coincide en nombres (Juan Diego) y en año de nacimiento (1971) con el autor. La referencia a un lugar reconocible del conurbano bonaerense (Villa Celina) que se convierte en el centro de la narración también es parte de una legitimación textual con un correlato referencial.⁵

La clave de lectura que adelanta este paratexto es, además de explícita, parcial. Al igual que sucede con los aspectos cronológicos (por ejemplo, se menciona 1982, pero ese origen no está explícito en *Rock Barrial*, título que precede por varios años a *Las estrellas federales*) y en aquellos pertinentes a «la tradición» (que en una lectura de la saga también podría incluir *La naranja mecánica* [1962] en «Tomacorriente», la *nouvelle* que cierra *Rock Barrial*, o incluso *Crónica TV* en *Villa Celina*), la poética cognoscitiva que se articula en estos textos reside tanto en lo que explicita como en lo que no se enuncia.⁶ La parcialidad en estas figuraciones, sin embargo, no constituye un menoscabo de las posibilidades de lectura. Como sucede a lo largo de la saga, hay disparadores de sentido constantes que se desdobl原因 en enunciados contradictorios. Esta estrategia de desplazamiento, hacia la que apuntan las oscilaciones, y de afirmación, como en las menciones a años puntuales y a personajes específicos, señala un ida y vuelta permanente. Su plasmación discursiva, más allá de una supuesta falta de coherencia, es el logro de Incardona, que no ahorra en ímpetus realistas (*Villa Celina*), relatos fantásticos (*El campito*), una combinación alucinada de representaciones con pretensiones miméticas, gauchescas y distópicas (*Rock Barrial*) y una poética (*Las estrellas federales*).⁷ Las claras marcas que implican distintos modos de representación, con un cargado componente intertextual, están siempre en función del aspecto más significativo de los relatos de Incardona: la mitopoiesis. En *Villa Celina*, el sentido está dado por una poética mimética que apela al efecto de realidad. Posteriormente, en *El campito*, Incardona apela a la hipérbole en una representación distópica de distintas batallas entre peronistas y antiperonistas. *Rock Barrial* combina distintos elementos: comienza en una representación realista y termina en una distopía desenfadada. Finalmente, en *Las estrellas federales*, Incardona aparenta revelar la composición plena de la saga en el paratexto y presenta, en la narración, una poética con tintes cosmogónicos que son a la vez una postura ante la escritura y un modo cognoscitivo.

Villa Celina incluye un prólogo que representa la ubicación geográfica del barrio que le da el nombre al volumen. Además del origen temporal indicado en el paratexto de *Las estrellas federales* titulado «Universo de Villa Celina» (año 1982), los relatos alternan temporalmente

entre hechos anteriores y posteriores a 1989. Las referencias a este año, al igual que las consecuencias sociales del momento histórico que representa, no son veladas. El relato «El ataque a Villa Celina» narra «un sabotaje, un atentado al barrio más pintoresco del sector sudoeste del conurbano» y comienza con referencias temporales precisas cuya serie comienza «El 5 de noviembre de 1992, tres años y casi cuatro meses después de la asunción de Carlos Saúl Menem a la Presidencia de la Nación» y termina «tres días antes de la privatización de Gas del Estado» (Incardona, 2016b:61). Se trata de un aumento en la presión de gas en todo el barrio que convierte algunos lugares en «un escenario apocalíptico» (2016b:63). En el contexto de una retórica realista, además de fijar el hecho en un momento específico para lograr un efecto de realidad, aquí Incardona adelanta lo que irá a constituir parte del núcleo en el resto de la saga: el apocalipsis–posapocalipsis con su centro en 1989.

En el último relato de *Villa Celina*, «Walter y el perro dos narices», se infiere que estaríamos en los primeros años de la década de 1980. En un *in crescendo*, Incardona presenta evidentes alusiones al realismo mágico y a la literatura fantástica, como «un perro azul» y «Alicia en el País de las Maravillas», en la narración de la relación de Walter, un muchacho de la edad de Juan Diego, con un perro que tenía dos narices porque su origen estaba «junto al Riachuelo, en unos potreros con tanta contaminación que los animales y las plantas (...) nacen con deformaciones y características insólitas» (Incardona, 2016b:164). En un momento, el perro comunitario, a quien Walter era la persona que más cuidaba, se extravía, y los amigos de Walter organizan una bicicleteada. Es allí que aparece una digresión en la cual Incardona presenta un aspecto del imaginario que crea: «En los barrios, las historias suelen correr como la pólvora y pronto se convierten en mitos. Eso pasa porque esos lugares no tienen centros de diversión donde uno pasa horas y horas charlando con sus amigos de cualquier cosa, imaginando por necesidad algo más que las calles vacías y las casas comunes» (2016b:168).

Continúa el relato con la anticipada bicicleteada y una serie de descripciones. Todos deseaban que ganara Walter, pero llega último a la meta poco después de que los vecinos comenzaran a observar milagrosamente lágrimas en una escultura en madera del perro dos narices. La gente levanta en andas a Walter, cantando y gritando, y «diciendo que veían a Dos Narices corriendo por todos lados y asegurando que el sol daba vueltas en el cielo» (Incardona, 2016b:171). La frase da cierre a la colección de relatos de *Villa Celina* y representa una argucia retórica que pone al narrador, en su enunciado, en un plano distinto al de los vecinos.⁸ Esta diferencia cognoscitiva constituye un mito dentro de otro mito: aparece el carácter mítico de la narración en sí y, además, los vecinos, según Juan Diego, parecen creer en la posibilidad de un mundo precopernicano donde el movimiento del sol en relación con la tierra es posible.⁹

En palabras de Sandra Contreras, en *Villa Celina* «Todo tiende a la figuración —idílica, es preciso decirlo— de un pueblo peronista sin fisuras, porque la fisura, cuando la hay, proviene, o bien de la violencia de Estado que deja sus marcas en las calles (...) o bien, de la dirigencia partidaria» (2011:5). En Incardona, la esencia del pueblo peronista y del peronismo está en el mito y los desvíos de esa esencia mítica, paradójicamente con una marcada carga referencial, se reducen.¹⁰ Sin embargo, hay diversos cambios que matizarán las maneras en que se mediatizarán las representaciones del pueblo peronista y del peronismo a lo largo de los otros tres volúmenes. La retórica realista en *Villa Celina* conforma una mitopoiesis inicial que funciona como un planteo del problema de la representación, de la narración y del conocimiento, y tendrá un contraste marcado con el resto de la saga.

El campito comienza con el narrador principal en primera persona comentando elementos ya distópicos de finales de la década de 1980: «Era la época de las tizas locas, de la remarcación». Habían pasado los gobiernos militares, estaba pasando Alfonsín, y con las elecciones del 14 de mayo de 1989 era incipiente la era menemista. En un leve anacronismo, debido a que las elecciones recién se celebraban y aún no se había desatado el primer mandato, hay un fuerte rechazo a lo que habría de constituirse como un régimen neoliberal, a pesar de que recién «Corría mayo de 1989» (Incardona, 2013:9). Cuando el narrador secundario, que cuenta la historia del campito, se presenta, aclara: «Mi nombre es Carlos, pero me dicen Carlitos, y ojo que no tengo nada que ver con el que ganó las elecciones» (2013:10). Carlos Moreno es quien llevará a Juan Diego, y a quienes quieran escucharlo, las historias del mito peronista contrapuesto a lo que resultaron ser las acciones de los gobiernos nacionales de la década de 1990.¹¹ A simple vista, el relato de *El campito*, con Carlitos como narrador, sería una mitopoiesis que no daría lugar a ningún cuestionamiento.¹² En el viaje iniciático del relato, que termina con heroicas batallas, lo que se articula, en cambio, es una maniobra retórica que no prescinde de la parodia para, al mismo tiempo, cuestionar constantemente los mitos que genera. Una lectura menos superficial revela el aspecto contradictorio de la narración:

Ahora nos atacan con armas biológicas. Hicieron un gigante al que llaman Esperpento, una especie de Frankenstein, hecho con pedazos de cadáveres. Se dice que lo crearon los médicos forenses del ejército, en el Hospital Militar. Es muy fuerte, resiste las balas. Cerca del río se cobró muchas víctimas, mientras los pescadores tiraban redes. Yo no lo vi, pero los testigos juran que el monstruo es una profanación viviente.

—¿Por qué?

El bombero se hizo la cruz, y con la cabeza gacha, nos dijo:

—Parece que le pusieron las manos del General. (Incardona, 2013:42)

La historia del Esperpento da origen a los conflictos que desembocarán en las batallas del pueblo peronista con distintas facciones opositoras. Además de puntapié inicial, el Esperpento representa una poética con distintos componentes que incluso pueden ser contrapuestos.¹³ Por otro lado, atenta contra una lectura unívoca que podría establecer que en *El campito* se reescribe la historia de manera exclusivamente partidista. Este personaje mítico, que es una creación del enemigo, al mismo tiempo es propio. El Esperpento es parcialmente Perón y, además, incorpora un símbolo patrio:

Estaba cosido en todas partes y lleno de cicatrices. Tenía el torso descubierto y usaba una gigantesca bandera argentina atada a la cintura, que le cubría las partes más íntimas.

Levantaba a cada rato las manos en un acto reflejo, imitando el famoso saludo del general.

(Incardona, 2013:56)

El Esperpento es, entonces, en relación sinecdótica, la poética que Incardona articula en la saga, es parcialmente Perón, es parcialmente la bandera argentina que lo cubre. El Esperpento es un otro distinto a la suma de sus partes que le son constitutivas. Por otro lado, en las oscilaciones e indeterminaciones temporales, Incardona pone en juego un discurso que según Michel de Certeau es fundamental en la ciencia ficción: el presente, como posibilidad de conocimiento del

pasado, no suele tener en cuenta que el presente, como depositario del conocimiento, también depende del pasado que sería el objeto para la operación cognitiva. En consecuencia, al ponerse en evidencia los aspectos discursivos de este ocultamiento se logra una formación discursiva que constituye un espacio intermedio entre la ciencia y la ficción.¹⁴

Parte de la extrañeza en el discurso de Incardona reside en este remedo genérico que consiste en pasar, a lo largo de la saga, de un modo de representación a otro. En *El campito*, el realismo de la novela marco que narra Juan Diego convive con el relato fantástico (y distópico) de Carlitos. En *Rock Barrial*, antes de llegar plenamente a la ciencia ficción distópica, en una reelaboración del mito del gaucho, Incardona elabora una lectura crítica que remite a la de Carlos J. Alonso sobre *Don Segundo Sombra*. Alonso recuerda que, en la novela de Güiraldes, es evidente una escisión en las representaciones regionalistas. En «La panza y las tripas», título que representa una cadena metonímica en el relato de *Rock Barrial* en que Incardona deja de lado definitivamente un modo de representación realista para la saga, el narrador y un amigo terminan de jugar al truco y ven a un jinete acercarse. En principio, suponen que puede ser algún conocido, pero se dan cuenta de que hay algo extraño:

—No —dijo el cabezón—, este tipo no es de acá. Fijate como monta.

—Ja —nos reímos—, se cree que es John Wayne. (Incardona, 2010:106)

Sin más pistas sobre la identidad del jinete foráneo, el relato indica que, en un escenario apocalíptico, el caballo se encabrita, haciéndolo caer, y los amigos lo encuentran: «inconsciente y boca arriba, con una mitad del cuerpo en la calle, una mitad en la vereda». El jinete no presenta heridas evidentes y los amigos suponen que «Se debe haber golpeado la cabeza» (Incardona, 2010:107). El último párrafo del relato comienza con una elegía gauchesca, apocalíptica y retórica: «Ángel vestido de gaucho, caído en verso como Martín Fierro, en prosa como Juan Moreira, no teníamos agua para darte en nuestro barrio, no teníamos medicina para curarte ni teléfono para llamar a los hospitales o a los ministerios» (Incardona, 2010:108). El jinete que inicialmente los confunde, a medias sobre la vereda y la calle, no llega a contar con la asistencia del estado, y en este contexto apocalíptico no hay posibilidad de salvación. A la vez, al apropiarse del personaje gauchesco, Incardona lo rescata del olvido y lo ubica, sin aparente contradicción, en una tradición regionalista que convive con la distopía.

Respecto de la novela de Güiraldes, Borges indica que tuvo muchas oportunidades de observar los borradores antes de la versión tipográfica, en los cuadernos contables con páginas divididas entre Debe y Haber utilizados habitualmente en las estancias ganaderas. La conclusión de Alonso es que «La línea vertical omnipresente que biseca el trazo horizontal de la escritura de Güiraldes es una imagen que debe reconocérsele, incluso si, al final, queda necesariamente un saldo pendiente» (1989:108).¹⁵ Es ese exceso retórico que da origen al telurismo, ese saldo pendiente entre representación y adecuación a las cosas, esa escisión entre significante y significado mítico con un signo siempre desplazado lo que impulsa la narración de la saga de Villa Celina.¹⁶ El giro está en que, según hace entrever en su retórica del titubeo y a pesar de las indicaciones de lectura en las figuraciones de los paratextos, Incardona incorpora tal desplazamiento en sus relatos, al igual que incorpora el carácter ficticio de los mitos.¹⁷

Pero nuestras ideas son también espíritus, espíritus que aspiran a realizar, como los astros en el cielo y las flores sobre la tierra, no la sombría *struggle for life* de la ciencia, sino la divina *struggle for light* de los seres superiores...

—Leopoldo Lugones, «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones»

En *Las estrellas federales*, último volumen de la saga de Villa Celina, además del paratexto inicial, hay un apartado titulado «Personajes», donde el primero es Salvo, «el Hombre Regenerativo».¹⁸ A continuación, el prólogo incluye el título de «Fundación mítica de Villa Celina» y así continúan las pautas de lectura:

está el obrero que pierde el trabajo, enferma y muere. Se ahorca, supongamos. Pero también están los sobrevivientes que, al resistir la epidemia y cierre de las fábricas, crean anticuerpos y se regeneran: se cortan un dedo y les vuelve a crecer. Se cortan la lengua y les vuelve a crecer. Y los reencarnados se preguntan: ¿quiénes éramos nosotros que somos unos y que somos otros, que estamos poseídos? ¿Quiénes son los que nos poseen, estos espíritus que de algún modo nos dan propiedades mágicas para regenerarnos? (Incardona, 2016a:16)

En el relato, corre la segunda mitad de 1989. «El Circo de las Mutaciones» llega a Villa Celina en el contexto de una plaga de *poinsettias* que lo cubre todo.¹⁹ Cuando Juan Diego, el narrador, busca trabajo en el circo, finalmente le asignan la tarea de mutilar al Hombre Regenerativo:

—Juan Diego, tu tarea será cortarme a mí.

Me quedé mudo; el siguió. (Incardona, 2016a:45)

Es el mismo Hombre Regenerativo quien le anuncia a Juan Diego su tarea. La reacción inmediata del narrador es enmudecer cuando escucha lo que debe hacer para trabajar en el circo. Después de un ensayo exitoso, a pesar del temor de Juan Diego, Salvo recupera la falange mutilada. La aparente paradoja entre la formulación paratextual de «Fundación mítica de Villa Celina», que señala la pérdida de trabajo como la causa de la mutilación y regeneración de los sobrevivientes, y la narración, que pone a Juan Diego como quien llevará a cabo la mutilación, no se resuelve. Esta oposición entre quedarse mudo y ser quien que corta implica irónicamente narrar y posibilitar la regeneración.²⁰ Así, en la poética de *Las estrellas federales*, Juan Diego es el médium que articula la narración y genera de este modo el conocimiento. Como recuerda Martínez, «Es el escritor médium quien de alguna manera posibilita la comunicación del conocimiento a través de su *escritura*» (2019:20, cursiva en el original). En su texto, Martínez se refiere al Lugones de *Las fuerzas extrañas*, (quien presta el epígrafe al Capítulo 3 de *Las estrellas federales*, «La lluvia de ácido sulfúrico»). Aquí, el espíritu que concede las posibilidades de regeneración es el narrador.

Tal como Lugones adelanta una cosmogonía, en el volumen final de la saga Incardona adelanta además una poética.²¹ Al igual que el narrador en primera persona del texto de Lugones, Juan Diego se encuentra en una cordillera que no es necesariamente la de los Andes ni marca un límite, sino que le sirve para extenderse de manera metonímica hacia el mundo:

Alcé la vista y miré los alrededores. La cordillera se hundía en el horizonte, como una muralla infinita. Al pie de los cerros, los valles tenían distintos colores. Excepto nosotros, no se veía presencia humana. Toda

la zona, ya fuera La Matanza, Lomas de Zamora, Esteban Echeverría, o quién sabe qué lugar pasado o futuro del conurbano bonaerense, era dominado por la naturaleza. En el cielo, cruzaban bandadas de pájaros y, por encima de ellos, alguna estrella fugaz, perdida de la noche espacial, se derramaba en chispas, sobre la altura de la tarde.

—¿Seremos los últimos hombres sobre la Tierra?— pensé en voz alta. (Incardona, 2016a:94)

Hacia el final del capítulo, el narrador regresa al contexto geográfico desde el que se proyecta y adelanta una oscilación temporal:

Eran tiempos pasados o tiempos futuros, de una tierra roja que alguna vez se llamó, o se llamaría, conurbano bonaerense. (Incardona, 2016a:96)

En esa atemporalidad, El Circo de las Mutaciones y Juan Diego recorren también una geografía indeterminada desde donde se proyecta el discurso. En el último capítulo de *Las estrellas federales*, «Rompecabezas», el resto de los personajes duerme y el narrador es el único que despierta. En concordancia con la atemporalidad y la indeterminación espacial, el narrador duda también de su vigilia: «En vigilia o en sueño, o entre ambos, me puse de pie». El narrador, en ese estado, ingresa en un bosque: «El bosque era mi propia memoria, el túnel de la muerte de donde nacían mis yoes» (Incardona, 2016a:102). En ese bosque hay un claro que el narrador compara con su casa de Villa Celina y que se convierte en el repositorio de «Seres queridos; objetos queridos». No obstante, en un momento, el narrador desea alejarse pero no puede: «Corrí y corrí, temiéndole a ese pasado que volvía feroz. No lo quería más, no lo idealizaba más, me ahogaba» (Incardona, 2016a:103). En ese momento, Juan Diego ve a Carlitos, el narrador secundario de *El campito*, que le indica el camino de regreso fuera del claro para que termine de salir del bosque. Durante el trayecto, el narrador observa que los troncos tienen palabras: «Era como un recuerdo, como si la escritura fuera un recuerdo que había olvidado en un trauma, pero que ahora volvía lentamente» (Incardona, 2016a:105). En un momento, Juan Diego cae dormido hasta que, nuevamente «en vigilia o en sueño», comienza a caminar y observa a los mutantes que lo buscaban: «Los mutantes eran mis padres, mis hermanas, mis abuelos. Yo no entendía bien si aquello era imaginación o realidad» (Incardona, 2016a:106).

En última instancia, así como las *poinsettias* ahogan lo real, la memoria del pasado ahoga al narrador, pero existe la posibilidad de la escritura, que es al mismo tiempo conocer y dar a conocer:

Y cuando ya no quede nada, cuando el bosque sea llano o desierto, nuestros restos continuarán brillando, fosforescentes, los días y las noches de nuestra vecindad, proyectándose en forma de luz mala hacia la oscuridad de la provincia —quizá demos miedo, quizá ilusión—, como pasa con los huesos tirados en el campo cuando alguien los mira a la distancia. (Incardona, 2016a:106)

En esta oración final de *Las estrellas federales*, y de la saga de Villa Celina, no hay una resolución sintética de las contradicciones que plagan los relatos de Incardona. Por el contrario, se sostiene el lustre mítico. Según de Certeau, el mito puede definirse como un relato atravesado por prácticas sociales que no trata explícitamente, pero debe respetar y que no están presentes en la narrativa, pero la sobrevuelan. Al adoptar el mito, Incardona pone énfasis en lo que de Certeau

caracteriza como «narrativa totalizadora de las leyendas de nuestra cultura» que, al igual que las operaciones técnicas y críticas que articula, no puede eliminarse más que de manera arbitraria de aquello que resultará en una representación (1997:220). Tal como en «Historia: Ciencia y ficción» y en una línea de connotaciones románticas, en estos textos de Incardona la representación es siempre mítica y en toda mediación del conocimiento hay un proceso mitopoiético.

A pesar de las pautas de los paratextos y de un proceso en el que a simple vista los mitos pueden parecer unívocos, la luminiscencia de los restos mencionados al final de la saga podrán percibirse o con miedo o con ilusión: la narración no intenta fijar esa ambigua posibilidad. Del mismo modo que los vecinos pueden pensar irracionalmente que el sol gira en el cielo, el Esperpento ataca a un mítico pueblo peronista, el ángel caído gaucho muere de manera indeterminada sin lesiones evidentes y sin posibilidades de salvación, y las estrellas federales lo cubren todo y se convierten en lo único sensible, las historias de la saga de Villa Celina, al darse a conocer, emitirán una brillante, aunque esquiva, luz propia.

Notas

1 Según Silvia Kurlat Ares, «Este corpus aumentó considerablemente con posterioridad a la crisis económica de 2001» (2019:84, las traducciones del inglés son propias). Alejo Steinberg pone énfasis también en 2001: analiza textos posteriores al siglo XX en el marco del «estallido de diciembre de 2001, (...) la crisis socioeconómica que sumergió al país y la lenta de recuperación posterior» (2012:128). Como evidencia Cohen en 1999, el cambio era incipiente y no se debe a la crisis de 2001, aunque es en los años posteriores cuando se afianza el fenómeno.

2 Gabriel Giorgi y Karen Pinkus, en «Zones of Exception: Biopolitical Territories in the Neoliberal Era», se refieren a los piqueteros de Argentina y a los clandestinos europeos cuando afirman que hay aspectos puntuales que remiten a la exclusión y a la inclusión en el contexto neoliberal, y recuerdan que «forman parte del ámbito sociopolítico conformado por la expansión global del neoliberalismo» (2006:101).

3 Para Paola Cortes Rocca, en el contexto del nuevo milenio, y con posterioridad a los gobiernos más marcadamente neoliberales, las narraciones «toman como punto de partida uno de los efectos más visibles de la contradicción globalizadora, el flujo de capital e información y la fijación espacial de las desigualdades sociales y económicas» (2018:226). Como menciona Carolina Rolle, además de los componentes míticos, la operación retórica de Incardona es comenzar con «elementos concretos y existentes pero para construir un universo/barrio imaginario» (2015:108).

4 Esta oscilación es parte del *novum* que instituye parte de la poética de Incardona en el contexto de la ciencia ficción

distópica. En términos de Darko Suvin, «*Novum* de innovación cognoscitiva es un fenómeno o una realización totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito» (1984:95). Podría argumentarse que lo fantástico o incluso, como adelanta Suvin, la metáfora poética o la prosa realista innovadora, también pueden constituir un *novum*; no obstante, «su novedad es “totalizadora” en el sentido de que significa un cambio de todo el universo del relato o, al menos, de aspectos de importancia fundamental (y que, por consiguiente, constituye un medio para captar analíticamente todo el relato)» (1984:95). En Incardona, parte del *novum* cognoscitivo son tanto los mitos que se generan en contraposición a la decadencia de las aspiraciones políticas y económicas del país durante el siglo XX como una particular reelaboración de diversas tradiciones culturales.

5 Con la marca de un gesto de reterritorialización, en cada uno de los volúmenes que constituyen la saga, notablemente, el título remita a un aspecto geográfico.

6 Parte de lo que queda fuera de la tradición explicitada es Borges, presente también en *Objetos maravillosos* (Incardona, 2007), un breve libro que también es apartado de la saga delimitada por los cuatro volúmenes mencionados en los paratextos, al igual que otras publicaciones del autor en distintos medios.

7 Resulta útil una mención a los modos de representación/géneros (con una consideración flexible en la clasificación) para poner énfasis en las características de los textos y en sus implicancias críticas. Las distinciones genéricas no son

absolutas: los aspectos dominantes en cada texto muchas veces aparecen en los demás de manera superpuesta.

8 En palabras de Roland Barthes: «El mitólogo se excluye, además, de todos los consumidores de mito, y esto no es poca cosa. No es grave cuando se trata de un público particular. Pero cuando el mito alcanza toda la colectividad, si se lo quiere aislar, es necesario alejarse de toda la colectividad» (1980:196).

9 Como recuerda Severo Sarduy, «La reforma copernicana y la sumisión del espacio a la ley termina con esta concepción de la Tierra como extensión propicia a lo casual, a lo discretamente irracional» (1987:164).

10 En el primer relato de *Villa Celina* hay una breve alusión a la Alianza Anticomunista Argentina. Aparece un auto con letras en el capó, y el narrador dice recordar de qué se trataba «porque era algo simple. Eran las famosas tres A, una al lado de la otra: AAA». Según el relato, a continuación se establece un breve diálogo entre el narrador y su padre:

Pa, ¿qué significa eso?

Nada, vamos. (Incardona, 2016:21)

11 En un ejemplo de las maneras en que se disparan sentidos en los textos de Incardona, Carlos Moreno comparte el apellido de Mariano Moreno y el nombre y apellido materno de Charly García. Tanto el periodista revolucionario como el músico son referentes predilectos en la mitopoiesis nacional.

12 En palabras Kurlat Ares, en Incardona, «la lealtad al populismo peronista es inquebrantable» y su obra evita establecer propuestas prácticas con vistas en un futuro, además de revelar el presente mediante un extrañamiento ideológico visceral con «operaciones simbólicas transparentes» (2019:98).

13 Anthony N. Zahareas indica sobre el esperpento como género: «El esperpento nos concede un mundo ajeno y perfectamente inmoral que excluye todo lo que podría elevarlo o sabotearlo. El esperpento puede jugar con el absurdo: afirma el absurdo sin decirle que sí y lo niega sin decirle que no» (1966:175).

14 «Esta ciencia ficción, ciencia y ficción, como otras “heterologías”, opera en el cruce entre el discurso científico y el lenguaje común, en el mismo lugar donde el pasado es conjugado en el presente, y donde los asuntos que no son agradables para un enfoque técnico reaparecen en forma de metáforas narrativas» (de Certeau, 1997:215).

15 Recuerda Alonso también que, al igual que muchas otras novelas regionalistas, muchas ediciones de Don Segundo Sombra, incluso algunas destinadas al público argentino,

tienen un glosario o notas lexicográficas (1989:184). Este es un rasgo más de la saga de Villa Celina, que se afianza en una tradición y en una intertextualidad que no reniega del regionalismo, por ejemplo en el glosario de *El campito*. Según Alonso, además, lo autóctono se basa, como modo discursivo, «en una figura retórica que abarca tres elementos: la lengua oral, la ubicación geográfica y una actividad humana determinada» (1989:76). En este sentido, es posible argumentar que, con estos tres elementos siempre en juego, parte de lo que impulsa la narración en Incardona es la imposibilidad de un discurso autóctono, al igual que la imposibilidad de oponerse a los discursos autóctonos.

16 En rasgos generales, la crítica de Alonso consiste en considerar el relato regionalista latinoamericano como una imposibilidad de resolver la contradicción entre una modernidad deseada y una realidad que no está acorde a la de la metrópolis donde se produce. Incardona se apropia del gaucho-forastero para enclavarse en una tradición que le resulta tan ajena como inevitable.

17 El siguiente relato de *Rock Barrial*, «Viaje al fin del Conurbano», adelanta la fecha de «mayo de 2110» (Incardona, 2010:109). En un contexto apocalíptico, el narrador halla un gato. Le mira los ojos y ve imágenes pasadas y futuras, hasta quedar descolocado por verse «riendo y en paz, junto a una mujer y tres niños» (Incardona, 2010:114). Aquí se hace explícita la maniobra que subyace en la distopía: el encuentro con un deseo utópico, entendido como «un impulso utópico detectable en la vida cotidiana y sus prácticas mediante un método hermenéutico o interpretativo», en términos de Fredric Jameson (2005:1).

18 El nombre de Salvo es una alusión al protagonista de *El Eternauta*, otra distopía peronista.

19 En relación con la poética de Incardona, las *poinsettias* lo cubren todo al igual que el relato mitopoiético de Incardona cubre lo real al representarlo y es, a la vez, parte.

20 Al principio de *Objetos maravillosos* hay una anticipación de esta retórica. Incardona cuenta que, en la escuela técnica, tiene que escribir para Literatura: «inventé una historia sobre el puente grúa, que lo habíamos calculado mal y por eso un día se caía, aplastando a todos los obreros» (2007:10). El narrador depositario del saber es aquí también quien atenta contra los demás y al crear posibilita a la vez el conocimiento por medio del relato.

21 La poética de Incardona tiene rasgos de la definición «de la mística en la línea romántica» adelantada por Martínez: el místico y el poeta son «*médiums*, figuras de pasaje entre realidades» (2019:68 – cursiva en el original).

Referencias bibliográficas

- Alonso, C.J. (1989). *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Cohen, M. (2003). «¡Realmente fantástico!» y otros ensayos. Norma.
- Contreras, S. (2011). Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás). *Orbis Tertius*, XVI(17), 1–14.
- Cortes Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 12. *Una literatura en aflicción* (pp. 217–238). Emecé.
- de Certeau, M. (1997). *Heterologies: Discourse on the Other*. University of Minnesota Press.
- Gandolfo, E.E. (1995). Prólogo: La ciencia ficción argentina. En *Los universos vislumbrados: Antología de ciencia ficción argentina* (pp. 13–42). 2a. edición. Andrómeda. EPUB, acceso con Adobe Digital Editions.
- Giorgi, G. y Pinkus, K. (2006). Zones of Exception: Biopolitical Territories in the Neoliberal Era. *Diacritics*, 36(2), «Bios», *Immunity, Life: the Thought of Roberto Esposito* (pp. 99–108).
- Incardona, J.D. (2007). *Objetos maravillosos*. Tamarindo.
- Incardona, J.D. (2010). *Rock barrial*. Editorial Norma.
- Incardona, J.D. (2013). *El campito*. Interzona.
- Incardona, J.D. (2016a). *Las estrellas federales*. Interzona.
- Incardona, J.D. (2016b). *Villa Celina*. Interzona.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.
- Kurlat Ares, S.G. (2019). Argentine Science Fiction: Between Everyday Politics and Dystopia. *Science Fiction Studies*, 46(1), 82–105.
- Lugones, L. (1984). *Las fuerzas extrañas*. Ediciones del 80.
- Martínez, L. (2013). La literatura hacia la epistemología en Marcelo Cohen: Postulaciones de un nuevo realismo. *Revista Criação & Crítica*, (11), 61–72.
- Martínez, L. (2019). *La doble rendija: Autofiguraciones científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Prometeo.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)*. Editorial Biblos.
- Reati, F. (2013). ¿Qué hay después del fin del mundo?: *Plop* y lo post-apocalíptico en Argentina. *Rassegnaiberistica*, (98), 27–43.
- Rolle, C. (2015). El imaginario peronista de la poscrisis: entre la familia literaria de Juan Diego Incardona y *La felicidad del pueblo* de Daniel Santoro. *Revisa Forma*, 11, 107–120.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, A. (2012). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238–239), 127–146.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Zahareas, A.N. (1966). The *Esperpento* and Aesthetics of Commitment. *MLN*, 81(2), 159–173.