

El barrio porteño de Boedo en la obra de Fabián Casas: un análisis desde *Rumble Fish* y *Permanent Vacation*

CAROLINA ROLLE, UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

“A mí me gusta pensar la literatura como una constelación fuera del tiempo donde conviven las obras más diversas”
Fabián Casas, “Nadie, safá, nunca”

Al partir del año 2000 se produce en la literatura argentina contemporánea un retorno a lo referencial. En esta línea, Fabián Casas inscribe su obra entre lo ficcional y lo referencial y se define por su pertenencia a un espacio urbano que es el barrio de Boedo; ligado en la crítica literaria argentina al realismo. Al revisitar este espacio, al reinventarlo en los textos, se reactualiza esa tradición (Contreras “Literatura y realidad”). En “Por un realismo idiota”¹, Graciela Speranza lee la obra de Casas, cercana a Beatriz Sarlo, desde la noción de *etnografía* y sostiene que “nuestras ficciones (...) parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat” (17).² Pero más allá de esta lectura que pretende una mirada *costumbrista* de la obra de Casas y de las especulaciones de la crítica actual sobre la posibilidad de leer su obra desde una nueva experimentación con el realismo, esta investigación se centra en la categoría de *imaginarios urbanos* (García Canclini).³ Para ello, el estudio de Speranza sobre el *fuerza de campo* resulta central para analizar cómo operan el cine, la música, los medios de comunicación masiva en el imaginario de Fabián Casas. En este sentido, se trataría de una literatura cuya forma establece sus propios paradigmas que presentan “lo real como irrupción de lo innombrable, lo que otorga nueva densidad y multiplica las figuras de lo imaginario” (Link 405). Lo imaginario aparecería como universo público pero también como universo privado, como práctica social pero también como práctica retórica. De este modo, siguiendo con el

¹ Este artículo fue publicado en el año 2005 en el *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* y un año después republicado en la *Revista de Letras y Artes Otra Parte* 8, otoño 2006: 20- 26.

² Cuando dice que “nuestras ficciones parecen haberse abierto a la bailanta y el chat” se refiere indudablemente a la obra de Washington Cucurto y a *La ansiedad. Novela Trash* (2004) de Daniel Link.

³ En “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, Sandra Contreras advierte que hablar de realidad implica preguntarse por los modos de representar la realidad social, cultural, histórica, política, en el cambio de siglo cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio son objeto de debate cultural y académico. Pero al mismo tiempo, sostiene, se trata de una indagación en torno a los modos en que la realidad irrumpió en un texto surgido en “una era en la que está en juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad” (9). Este artículo parte de la discusión que, según Contreras, otra vez se inserta en los debates sostenidos en la crítica literaria latinoamericana y específicamente argentina, sobre el estatuto de la literatura en sí misma y como institución. Ejemplos de estas discusiones son, por citar los más significativos, el de Beatriz Sarlo con sus aportes sobre *etnografía cultural* o el de Josefina Ludmer con la noción de *postautonomía*. Si como asegura Marfa Teresa Gramuglio: “el realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica...” (22) y en tanto cada teoría del realismo tiene su propia noción de realidad (contexto histórico, conciencia social imperante, etc.), podría afirmarse que ya no cabe pensar al *realismo* en los términos tradicionales sino que habría que analizar sus alcances en el siglo XXI, a la vez que se vuelve necesario problematizar la condición de sujeto contemporáneo que se esconde detrás del escritor actual.

análisis de Daniel Link, lo imaginario podría ser entendido como fuerza, potencia, movimiento, que está más allá o más acá de lo artístico y que constituye aquello que en su invención no tiene fin. Esto es: todo cuanto se piensa sobre uno mismo, el entorno, la cotidianidad, el espacio, la política de un país, la propia historia, la historia mundial, se hace a partir de la imaginación y en consecuencia existe en función de ella. Así, la *sociedad*, lo *real*, lo *simbólico* y lo *imaginario* se conjugan para pensar el *nosotros* que constituye una sociedad dada, sus instituciones, su historia, en tanto que resulta imposible comprender lo que fue ni lo que es la historia humana prescindiendo de la categoría de lo *imaginario* que, en un tejido de estructuras simbólicas, constituye su real (Castoriadis). De esto derivan los siguientes interrogantes: ¿Desde dónde se construye ese *imaginario*? ¿Qué es lo que opera en el *imaginario* de Fabián Casas al escribir sobre Boedo? Siguiendo los postulados teórico-críticos de Néstor García Canclini en *La Sociedad sin relato* y del *Fuera de Campo* de Graciela Speranza, puede advertirse que en el siglo XXI resulta casi imposible pensar en una figura de artista, en el caso que aquí concierne de un escritor, en su especificidad literaria.⁴ En este sentido, podría afirmarse que Casas compone su obra a partir de una *ars combinatoria* de materiales diversos y tradiciones variadas que entrelazan aquello que constituye lo referencial propio de los hábitos, usos y costumbres de la vida en su barrio; así como también todo lo que forma parte de su *imaginario* a partir del cual se inscribe como individuo y como ser social en su interacción con el medio, con los otros que forman parte de la vida en ese barrio, con las experiencias urbanas.

Asimismo, Casas piensa y escribe sobre Boedo a partir de un *imaginario* en donde se entrelazan la biblioteca de escritor con el cine, la música y la iconografía de masas ligadas a su infancia y adolescencia de fines de los años '70 y principios de los '80. Escondido detrás de diversos personajes que se enuncian con distintos nombres casi siempre en la primera persona del singular alude a un Boedo que no guarda similitud con aquel barrio signado por la explotación proletaria y las condiciones insalubres de trabajo de la vanguardia literaria argentina de los años '20 –un ejemplo paradigmático es la obra de Nicolás Olivari-. Por el contrario, este otro Boedo se nos presenta como un espacio caracterizado por las aventuras de los niños, adolescentes y jóvenes congregados alrededor de la iconografía de la cultura masiva de la época: cómics, bandas de rock y películas famosas del momento; también se hace referencia a los actores de cine y TV, cantantes de tango y músicos populares de la cultura local e internacional. En el presente artículo, analizaré cómo aparece en el *imaginario* de Fabián Casas el film *Rumble Fish* (1983) de Francis Ford Coppola; film del que él mismo da cuenta en varias entrevistas así como también en dos de sus *Ensayos Bonsai* (2007).⁵ Asimismo, propongo un análisis en el que trazo un paralelo entre el personaje principal de su primera obra narrativa

⁴ Esta idea nos remite al concepto de *postautonomía* planteado por Josefina Ludmer en el texto que estuvo circulando en la web a partir de mayo del 2007 y que luego fue publicado en *Aquí América Latina*. Sin embargo, prefiero sostener mi argumentación a partir de García Canclini y de Graciela Speranza puesto que éstos, en una postura menos radical advierten que si bien es visible un movimiento hacia la *postautonomía* como desplazamiento de las prácticas artísticas, aún persisten proyectos con forma e intención estética, autores que la buscan y espacios menos diferenciados donde circulan los libros de ficción y las artes visuales (Canclini *La sociedad sin relato*). A este estar afuera y adentro, ser libro u obra artística y ser mercancía, exhibirse en museos y en, por ejemplo, organismos de derechos humanos, enunciarse como autor y dudar de su poder -que Ludmer define desde el concepto de *postautonomía*-, Canclini lo piensa desde la *estética de la inminencia* y en esto se emparenta con el *fuera de campo* que propone Speranza.

⁵ *Rumble Fish* es la novela homónima de Susan E. Hinton que fue adaptada (con guión de la autora) por Coppola y estrenada, meses después de otra novela de la misma autora también dirigida por Coppola: *The Outsiders*. Ambas se basan en las vivencias de Hinton durante su adolescencia y son llevadas al cine con un elenco, una temática y una estética semejante. Sin embargo, considero que en el *imaginario* de Casas *Rumble Fish* está mucho más presente.



Ocio (2000) con el personaje de Allie de la ópera prima de Jim Jarmusch, *Permanent vacation* (1980).

Como se anticipó, el Boedo que se nos presenta en la obra de Casas está íntimamente ligado a los cronotopos de la cultura iconográfica de los años '70 pero sobre todo de los '80 donde impera el rock, el cómic, la televisión, el cine, los pantalones *wrangler*, el *winco* entre otros elementos de consumo que derivan en identificaciones sociales y personales en un tiempo y en un espacio determinado.⁶ De esta forma, como señala Juan Terranova en su reseña sobre *Los lemmings*, la cita que sirve de epígrafe al libro: "yo quería ser Astroboy y Astroboy quería ser yo" es la combinación del Tao –entendido éste como camino, dirección y también como método- con el héroe televisivo de la infancia que marca el procedimiento mediante el cual Casas vuelve una y otra vez en su escritura a una memoria cargada de marcas mediáticas que desdibujan las fronteras entre la realidad y la ficción.⁷ Como el personaje de Keyzer Soce en *The usual suspects* (1995), Casas va tomando todos los elementos constitutivos de sus ficciones de aquello que lo rodea, de lo que vivió, de sus experiencias y también de las lecturas y películas que lo han impactado. Pone en boca del personaje principal que es su alter- ego en *Veteranos del pánico*: "Yo no tengo imaginación. Escribí unos poemas y una novelita bonsai sobre situaciones y gente que conozco" (79). La experiencia se volvería entonces impulso de la escritura que daría acción a las percepciones, emociones, afecciones con el espacio: el barrio de Boedo y con los sujetos que lo habitan. Su obra pareciera cumplir con el procedimiento del registro: "todo lo que se va a narrar aquí es absolutamente verídico. Pasó realmente como lo voy a contar (...) Y los verdaderos seguidores del realismo, con sólo ir hasta la esquina de Córdoba y Billinghurst, podrán comprobar que el bar que regentea mi amigo Norman, llamado "Los dos demonios", existe" ("Casa con diez pinos" *Los lemmings* 41).

Sin embargo, lo interesante en Casas no es aquello que podría acercarlo a la mera representación mimética o costumbrista en la que podría caer una crítica tradicional, sino en cómo ese espacio se transfigura, se reinventa. Para leerlo entonces desde esta perspectiva que propone la noción de un imaginario urbano a partir de una ars combinatoria, serviría la comparación que él mismo señala en más de una entrevista con el bar de *Star Wars* de George Lucas: "... lo bueno sucede en los cruces, como en el bar de La guerra de las galaxias: una mina con tres tetas, un tipo con cabeza de pescado (...) Y así debería ser la literatura argentina, ese bar en donde se juntan Cucurto, Pauls, Andahazi, todos" (Friera). Y para pensar la obra de Casas, en ese bar habría que incluir además a los referentes del cine que él mismo cita en su obra como Coppola, Dennis Hooper, David Lynch y donde también podría estar, Jim Jarmusch.

Al considerar los antecedentes del canon literario que pueden aparecer en la obra de Casas, Jorge Luis Borges es el primero en el que uno piensa puesto que el Boedo que leemos parece construirse a partir de la mitificación y desmitificación semejante al procedimiento al que

⁶ Claudio Iglesias y Damián Selci en su artículo "A los reales seguidores del realismo" donde responden y polemizan la reseña escrita sobre *Los Lemmings* por Alan Pauls, realizan una lectura en la que también proponen la escritura de Casas desde los cronotopos de los años '70 y '80.

⁷ Es menester anotar que *Astroboy* está considerado como la primera serie de animé. Creado en 1951 por el famoso historietista japonés Osamu Tezuka, conocido como "el dios de la manga", fue emitido por primera vez en la televisión en 1963 en blanco y negro después de un gran éxito como cómic. En los años '80 se vuelve a producir el animé pero esta vez a color y se convierte en una de las series animadas más famosas del mundo.



recurre Borges cuando escribe sobre Palermo en sus obras de los años '20 y en el *Evaristo Carriego* de 1930. Por otra parte, las peleas callejeras, los códigos del honor y de la lealtad en los que se fundan los lazos de amistad entre los grupos juveniles que se enfrentan, su identidad forjada en torno a la iconografía del momento, nos conduce inevitablemente a *Rumble Fish*. Desde la primera lectura del Boedo de Casas se me hizo inevitable pensar en una relación directa con esta película. Uno de los *Ensayos bonsai* (2007) dedicados específicamente a *Rumble Fish*: "Rumble Fish: la cantinela eterna de los mitos", donde define al film nada menos que como un "oscuro poema" lo evidencia cuando advierte que quien haya vivido en un barrio entiende los códigos de cuanto está en la película.⁸ Entonces, no es que Casas construya su imagen de Boedo a partir de este film sino que éste repercute en su percepción de mundo, de barrio, por identificación con aquello que ha vivido: "La película está cargada de significación, con símbolos a granel (...) Las paredes de las calles tienen tallados grafitis que dicen: The motorcycle boy reigns. Los que tuvimos la desgracia o la suerte de crecer en un barrio, sabemos qué significa eso" (21).

Como Rusty James, Andres Stella, personaje alter- ego de Casas en el cuento "El bosque pulenta", tiene su mentor: Máximo Disfrute que, como The Motorcycle boy, no tiene nombre o más bien, su nombre es su función. Éste no sólo lo inicia en su despertar sexual sino que también se constituye como el líder de la banda de púberes del barrio y esto lo logra porque se impone como aquel que no le teme a nada ni a nadie, que hace cuanto desea pero que además protege a "los suyos":

Suele pelearse en la calle con chicos de otros barrios y con esto suma puntos entre nosotros (...) y lo que terminó por coronarlo como el más grande, se robó plata de las oficinas donde la madre hacía la limpieza. Repartió el botín entre todos (...) Se empezó a correr la bola de que en una calle de Boedo había un chico, un tal Máximo Disfrute, que la rompía. (31)

En los confines de un barrio, tanto Máximo Disfrute como The motorcycle boy se constituyen como ideales, hombres ejemplares, para ese amigo íntimo más joven (Andrés Stella) o hermano menor (Rusty James). En ambos casos, los primeros deciden fugarse y en su ida –las palabras de Andrés Stella en el cuento de Casas funcionan para los dos- "su figura se volvía mítica" (31) dejando a todos los integrantes de "la banda", pero en especial a Andrés/Rusty James, sin rumbo. Rusty James dice en un momento del film: "Heroin ruined the gangs". En el apéndice al "Bosque Pulenta" -que es el tiempo futuro de dicho cuento- esto también es lo que sucedió con la pandilla de Boedo que se fue "desperdigando de una manera silenciosa" (94) y cuyo líder, Máximo Disfrute, aparece entrevistado en la televisión por su adicción a las drogas.⁹ Sin

⁸ Cabe señalar que entre los textos publicados en *Ensayos Bonsai*, hay otro en el que también reflexiona sobre *Rumble Fish* intitulado "La reacción". Éste fue inspirador para muchas de las ideas aquí expuestas.

⁹ En *Ocio* el personaje principal también es Andrés. Como en *Los lemmings* hay una figura de amigo ideal, modelo y mentor pero no es Máximo Disfrute sino Roli. Éste no termina en el Centro de rehabilitación sino muerto por sobredosis: "Cada minuto de nuestra vida en común pasó por delante de los ojos de la mente. Durante los quince y los dieciséis habíamos ido puntualmente a la trasonche del cine Lara a ver "La canción es la misma", de Led Zeppelin. Yo la había visto unas treinta y dos veces, Roli se jactaba de unas cincuenta. Cuando lo conocí, me preocupé por imitar su forma de caminar. También repetía sus expresiones, como "bardo catatónico" o "frío nival" o "me explota la cabeza". Se me ocurrió que en algún momento de ese pasado, en algún resquicio, estaba el origen de todo lo que lo había postrado. Esa geometría invisible lo había puesto a él en la cama de un sanatorio y a mí a sus pies, parado. Yo estaba vivo y él a punto de partir. Esa era la moneda" (70- 71). Además del protagonista, el personaje de Roli ya había aparecido en la poesía de Casas. Como señala Osvaldo Aguirre en su reseña sobre *Ocio*, mientras en *Tuca* (apenas un recuerdo,



embargo, y acá la referencia local- nacional, lo que acabó con la juventud de los años '70 y '80 que recupera Casas en sus textos no fue solo la droga, o más bien la droga pudo haber sido consecuencia de otras más grandes problemáticas como fueron las vidas desperdiciadas por la política (pensemos en la dictadura militar y la guerra por las islas Malvinas) y la enfermedad social del sida:

Cuando veo esas bandadas de pájaros hacer la V en el cielo, pienso que cómo saben dónde tiene que estar cada uno ¿no? Quién le dice al otro, che, vos ponete ahí y vos allá. Pero desde la tierra se ven majestuosos. Y así éramos nosotros. Hasta que este país de porquería nos cagó a sopapos. Por ejemplo la tragedia de los Dulces. El Dulce grande chupado por la Policía, el Dulce chico asesinado en la cortada San Ignacio después de que intentó robar un auto. O el gordo Noriega que volvió de las islas sin transistores en el bocho. Y todo eso sin contar con la muerte natural, como el tano Fuzzaro dándose el super palo en la Costanera, con la moto. Y por todo esto me pegó verlo en la tele, porque pensábamos que estaba muerto, o más bien queríamos que estuviera muerto antes que así, tartamudeando que la droga lo mató, que su vida era un infierno. (95)

Como en el film, Casas no intenta establecer juicios morales – tal vez sí éticos, al narrar desde la nostalgia- sino simplemente mostrar los efectos ruinosos que dejó la dictadura militar (1976-1983) en la sociedad argentina; y aquí quisiera detenerme en el paralelo estético que puede establecerse entre la obra de Casas y la película de Coppola. Y es que el tono de ambas está atravesado por la nostalgia, por la sordidez, que deriva en el punctum poético. En el caso de Rumble Fish el tono está dado por el blanco y negro de la imagen que representa la mirada de The motorcycle boy quien desde hace mucho tiempo sólo puede ver en blanco y negro:

R. J: You don't see colors, do you? - You're deaf too, Rusty James said.

R. J: What does it all look like to you?

M. B: Black and white TV with the sound turned low.

Sin embargo, en una de las escenas finales en la que Rusty James va con su hermano a la tienda de mascotas, se detienen en una pecera para observar el comportamiento de los peces luchadores de Siam. Esos peces están en colores y el que predomina, el que más se destaca es el rojo y es aquí donde nos encontramos con el punctum poético que llevará a la acción en la que el hermano mayor se sacrificará por el menor para que éste comience una nueva vida:

M. B: I want you to take the cycle and leave.

alguien que pasa y se desvanece: "Ese chico con la cabeza vendada, / que antes era Roli, / dice llamarse Apollinaire" (23), en "Ocio" ocupa el centro de la historia.



I want you to go clear to the ocean.

I want you to follow the river to the ocean.

Rusty James devuelve los peces al río y otra vez aflora el color rojo en la imagen en blanco y negro, que luego se traduce en el rojo de las sirenas del auto de policía ubicado al lado del cuerpo muerto del hermano. Rusty James se mira por primera vez a sí mismo reflejado en la ventana de ese auto y en consecuencia, ese reflejo también aparece a color puesto que ha abandonado la mirada del hermano, ahora es la suya y su decisión de partir. En el apéndice al “Bosque Pulenta”, a Máximo Disfrute se lo ve en la pantalla en blanco y negro de un televisor así como todo el relato pareciera estar en el blanco y negro de la memoria de los tiempos de juventud. En su análisis sobre Rumble Fish Casas señala como central la escena en la que Rusty James después de haber sido golpeado le dice a su hermano con lamento “I wanna go home”. Dice el escritor “Lo cierto es que el camino a casa nunca estuvo bien señalizado. Para encontrarlo, parecería decir Rumble Fish, hay que desprenderse de los afectos y no dejarse atrapar por el mundo convencional de la vida ordinaria...” (16). Esta reflexión nos arrastra al proverbio japonés que funciona como epígrafe de *Veteranos del pánico* (2004):

Si te cruzás con Buda, matá a Buda.

Si te cruzás con un discípulo de Buda,

Matá al discípulo de Buda.

Si te cruzás con tu padre,

Matá a tu padre.

Si te cruzás con tu madre,

Matá a tu madre.

Sólo así te liberarás de los apegos

Y serás libre.

Esto es para Casas el *satori*, el momento de su iluminación en el que se produce el pasaje del joven poeta hacia la revelación que le traerá su libertad. Esto, que se nos revela en uno de los cuentos de *Los lemmings*: “Asterix, el encargado”, sucede una noche en la que junto a Asterix, el encargado del edificio donde vivía, se va al barrio boliviano donde hay una fiesta- ritual a la que mira con ojos extrañados y temerosos que nos recuerda las orgías descriptas por el personaje principal de *El Entenado* de Juan José Saer. Como en ésta, nos encontramos con una fiesta primitiva, salvaje a los ojos del protagonista del cuento, a la que se acerca con temor pero a la que poco a poco va asimilando hasta volverse “un miembro de esa tribu. Un verdadero veterano del pánico” (65). La fiesta se desencadena en una riña donde todos los presentes -hombres y

mujeres, desde ancianos hasta niños- comenzaron a golpearse y es en ese instante dice el protagonista que dejó de sentir miedo e incluso dolor: "No me dolían los golpes, no sentía el cuerpo. Yo era Asterix, era yo, era nadie. Y comprendí que en esa noche extraña bajo las estrellas de una barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve satori (65)". El poeta joven viaja desde su barrio hacia esta zona marginal que es el afuera de su barrio y es allí donde se produce la revelación que consiste justamente en la liberación de los afectos para luego volver y poder escribir sobre Boedo y sobre su casa. He aquí el momento crucial de la consolidación del poeta, del tono a partir del cual reinventa el Boedo que encontramos en sus textos. Como los personajes de *Rumble Fish*, los de Casas no saben por qué están en un lugar, a dónde van ni de dónde vienen pero hay una única certeza "Boedo queda donde estemos nosotros" (36 *Los Lemmings*). De allí que Casas intente lograr, como él mismo señala en una entrevista "una referencia emotiva con mi barrio porque tengo la sensación de que es lo que perdí" (Friera 2005). Gracias al haber alcanzado el satori, esta referencia emotiva estaría despojada de toda tensión y en consecuencia funcionaría como pura motivación para la escritura. Esa es la experiencia de la que habla Casas cuando dice que en su obra "todo parte de un principio de experiencia" (Munaro) donde "el barrio [actúa] como caja de resonancia de miles de historias, es la partitura de mi mosquita" (Bermani et al).

Por otro lado, habría que señalar una cuestión que es central para el análisis de cualquier producción cultural que surja en el mundo capitalista contemporáneo: la relación que existe entre trabajo y creación para así poder develar los vínculos entre ficción y realidad/ literatura y vida. *Ocio*, su primera obra narrativa, es publicada por primera vez en el 2000 y la escribe paralelamente a un libro de poemas llamado *El Salmón* (1995); si bien la novela le demora unos 5 años de trabajo.¹⁰ Como en *Rumble Fish*, en *El Salmón* y en *Ocio* impera el sentimiento de una familia de hombres que se está desintegrando a partir del vacío que dejó la ausencia de la madre;¹¹ en todas estas obras también, se vuelve al lugar donde se nació.¹² *Ocio* es una novela de iniciación en la que nos encontramos con el joven poeta en plena etapa de desarrollo: en el camino impreciso entre la adolescencia y la adultez. La pregunta es ¿desde dónde narra ese camino, ese pasaje? Probablemente desde su experiencia zen, aquel satori que lo convirtió, como he señalado, en un *veterano del pánico* y a partir del cual puede entenderse la subjetividad desde donde narra. Dice el personaje protagonista: "...yo estoy desde hace unos meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo" (9). Postrado en una cama sin ganas de nada el ocio se refleja en lo que Sandra Contreras en "Literatura y realidad. Tres episodios de la narrativa argentina contemporánea" define como una *hiperactividad para nada*. *Hiperactividad* porque todo el tiempo está haciendo algo; aún postrado en su cama, mientras fuma marihuana o se recuesta para calmar los resabios de la cocaína, escucha rock, analiza sus letras, su música; también va con frecuencia al cine, se junta a tomar café y a hablar sobre literatura con los amigos, recorre las librerías de donde roba los libros porque no tiene con qué pagarlos (19). *Para nada* o bien, *improductiva* en el sentido que le da la sociedad en el sistema capitalista a aquellos que no generan dinero a cambio de trabajo. Mantenido por el padre, no trabaja pero tampoco tiene el deseo de hacerlo: "me preguntó si estaba trabajando. Le dije que

¹⁰ En el 2007 se reedita por la editorial Santiago Arcos junto a una pequeña nouvelle: *Veteranos del pánico*. En el presente análisis trabajo con esta última edición.

¹¹ La muerte de la madre y la consecuente desintegración de la familia son temas recurrentes en toda la obra poética de Casas.

¹² De hecho, el título del poemario "El Salmón" surge, según se alude en *Ocio*, de un documental que llama la atención de Casas porque trata sobre cómo ese pez recorre un largo viaje hasta llegar de nuevo al lugar donde nació.



no. Me preguntó de dónde sacaba la plata. "Mi viejo me tira algo de vez en cuando, no tengo muchos gastos porque no hago nada" (...) Me quedé pensando que como mi existencia era un capricho de mi viejo, no estaría nada mal que él me mantuviera para siempre" (36).

Como Allie en la ópera prima de Jim Jarmusch cuyo título nos hace pensar justamente en el ocio: *Permanent Vacation* (1980); el personaje principal de la pequeña novela de Casas no tiene intención de trabajar, tampoco de casarse ni de intentar una vida regida por las normas del *status quo*. Sin embargo, simula que trabaja y cuando sí lo hace es de *dealer*: distribuye drogas que trafican bolivianos y peruanos. En más de un ocasión, junto a su socio y amigo Roli se toman la droga que debían vender quedando entonces con deudas imposibles de afrontar. Esto es interesante en tanto el comercio ilegal de las drogas ha sido siempre la piedra angular del sistema capitalista.

Siguiendo las similitudes entre ambos personajes, la vida es el contacto con la música (en el caso de Allie es el jazz, en el del personaje de Ocio, el rock de los Beatles, de Frank Zappa, de Led Zeppelin o de los locales Spinetta y Manal).¹³ También es el contacto con el paseo por las calles del barrio bajo y solitario de Manhattan en el caso de uno y del barrio proletario de Buenos Aires en el otro.¹⁴ Por último, la vida es el contacto con la lectura que en cuanto al personaje de *Ocio*, resulta motivadora para la escritura. Semejante a los personajes de Arlt, Andrés Stella escribe inspirado por la lectura de un libro que robó: *Viaje al fin de la noche* de Celine. La escritura surge de su estado ocioso pero hiperactivo, de la acción espontánea posterior a la lectura y al no ser pensada como trabajo, tampoco hay hábito, método ni intenciones de corregir. Lo que se escribe así queda. En el artículo ya mencionado Contreras señala que el ocio se traduce "en deflación inventiva" puesto que, como ya se ha dicho, él dice no tener imaginación y en consecuencia, escribe sobre situaciones y gente que conoce. Sin embargo, sigue Contreras, se trata de una limitación inventiva que tiene su correlato de excedente ya que ese poeta ocioso, que escribe esporádicamente y sobre unos pocos –y casi siempre los mismos– temas, es un cinéfilo y lector compulsivo. Hannah Arendt en *La condición humana* señala que "la realidad y confiabilidad del mundo descansan principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente más permanentes que las vidas de sus autores" (109). Si consideramos a la literatura como un producto en tanto su condición de página escrita entenderíamos que aquí se depositaría la fe en la creación de un objeto cuya trascendencia y estabilidad resultara la respuesta a la constante transformación por la que pasa la vida humana. De esta forma, la superproductividad escondería detrás el miedo ante la pérdida de los seres queridos, ante los recuerdos de la infancia que comienzan a borrarse y el ocio sería el escudo para la escritura automática que el autor explica a través de uno de los personajes del Apéndice al "Bosque pulenta":

¹³ De hecho, durante todo el film hay una música extradiegética parecida al sonido de unas campanas discordantes mezcladas con un saxo (Rodriguez). El sonido del saxo es recurrente. Dice Allie: "My name is Aloysious Christopher Parker and, if I ever have a son, he'll be Charles Christopher Parker. Just like Charlie Parker".

¹⁴ La locación en la que se filmó *Permanent vacation* corresponde al barrio neoyorquino TriBeCa (Triangle Below Canal Street), ubicado en el denominado Lower Manhattan. Originalmente fue un barrio industrial aunque a partir de los años '70 se convirtió en el lugar elegido por los artistas y en los '80 recibió múltiples transformaciones. Actualmente, es uno de los barrios más codiciados de New York.



cuento no me ocurren cosas transcribo mis días. Que para eso vivimos, para dejar en claro lo que pasó resbalando (...) todas las personas tendrían que poner sobre el papel sus pensamientos. Y estos pensamientos deben salir de las cosas que le sucedieron en la vida (...) si yo no hubiera ejercido este vicio de escribir y sacar pensamiento, me hubiera quedado con la mente en blanco. (97)

Es entonces desde esta superproducción y del rechazo hacia el trabajo desde donde el personaje principal de *Ocio* como Allie narran de forma nostálgica: el lugar donde nacieron, la casa de los padres; la búsqueda por definir su identidad. En una escena, Allie se despierta en una azotea y comienza a girar sobre un mismo punto mientras la cámara lo sigue en el movimiento en círculos sobre el que no avanza e inmediatamente, la cámara lo encierra en un primer plano giratorio de su rostro. Esto produce en el espectador la misma sensación que en la lectura de los textos de Casas que giran en torno a sí mismo, sus recuerdos, sus pensamientos, su experiencia. Con una voz en off Allie presenta su historia a la que compara con los dibujos con puntos que se forman a partir de las rectas que los unen y que culminan en una figura. Esta idea nos remite al análisis que hiciera Adriana Cavarero sobre la cigüeña a partir de la cual Karen Blixen describe su vida en *Out of Africa* (127). Cavarero señala que el sentido de la fábula está dado por la figura que se ha trazado. Ese diseño es lo que la vida, quizás no siendo prevista ni imaginada, ha dejado atrás. Así como el dibujo, la historia proviene después de que sucedan los eventos y las acciones. Ese sentido único de la vida que le da una forma única al dibujo sólo será entendido en forma de pregunta o bien, en forma de deseo. Tanto Allie como el personaje central de *Ocio* construyen la figura a partir del encuentro con los otros, con el espacio, con su historia, consigo mismos, con las experiencias de vida y de muerte. No es casual que la canción de una escena central de *Permanent Vacation*, aquella en la que se ironiza sobre el efecto doppler, sea "Somewhere over the rainbow"; la canción de *The Wizard of Oz*, un film cuyo eje central es el regreso al hogar. *Ocio* se inicia con el personaje principal escuchando el lado B de *Abbey Road*, el medley de 16 min. compuesto por varias canciones cortas terminadas o a medio terminar y cuya tapa contribuyó a fomentar el mito urbano de que Paul estaba muerto. Paul era el único de los 4 Beatles que iba descalzo, caminando con los ojos cerrados. En muchas de las culturas orientales, los difuntos eran quemados descalzos; tal vez un guiño que nos hace pensar en el personaje principal cuando advierte que "estar vivo, de todas formas, no significa nada" (13).

Por último, retomo la reflexión de Osvaldo Aguirre en su reseña sobre *Ocio* al señalar que en las mesas del bar Astral se produce para el protagonista una iluminación cuando descubre lo que significa escribir. Roli, profeta de su propia desgracia, dice que para ser un héroe es condición indispensable tener un familiar muerto.¹⁵ Esto es, afirma Aguirre, que los héroes son los sobrevivientes, los que siguen en pie para contar lo que pasó. "Ser un héroe" equivale a una experiencia que deviene en historia y por tanto la escritura se hace con experiencias de vida y de muerte. Lección inaugural que luego se complementará a mi entender y como ya se ha demostrado, en una nueva lección que encontramos en *Los lemmings* cuando tiene una segunda revelación: el satori que lo llevará al desapego de los afectos. Poesía y prosa son las lentes desde donde Fabián Casas (re) inventa al barrio de Boedo desde una óptica teñida por la nostalgia y también por el humor; y en donde la escritura se inclina hacia el *Boedismo Zen* que le enseñó su amigo del barrio, el japonés Uzu.

¹⁵ Ver nota 9.

Obras citadas

- Aguirre, Osvaldo. "Ocio". Reseñas. *Vox Virtual arte y literatura* 2, agosto, 2001.
<<http://proyectovox.org.ar>>.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Ramón Gil Novales, trad. Barcelona: Paidós, 1996.
- Barthes, Roland. *El grado Cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. 1953. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.
- Bermani Ariel, Daniela Allerbon y Zulema Lázaro. "El oficio de escribir". Ensayos/Artículos. *El Interpretador -literatura, arte y pensamiento-* 13, abril 2005.
<<http://www.elinterpretador.net>>.
- Blixen, Karen (Dinesen, Isak). "From an immigrant's notebook". *Out of Africa*. United Kingdom: Penguin Modern Classics. 127.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. 1923. Jorge Luis Borges. Obras Completas. Tomo I: 1923- 1949. Barcelona: Emecé, 1996. 10- 52.
---. *Luna de enfrente*. 1925. Op. Cit. 53- 73.
---. *Cuaderno San Martín*. 1929. Op. Cit. 75- 96.
---. *Evaristo Carriego*. 1930. Op. Cit. 97- 172.
- Casas, Fabián. *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
---. *Ocio seguido de Los Veteranos del Pánico*. 2 ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.
---. *Ensayos Bonsai*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
---. *Fabián Casas. Boedo- Todos los poemas-*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.
Castoriadis, Cornelius. La Institución Imaginaria de la Sociedad. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- Cavarero, Adriana. "A stork for an introduction". *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Paul A. Kottman, trad. New York: Routledge, 2000. 1- 4.
- Contreras, Sandra. "Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea". *Literatura e Realidades*. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer, ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 213-228.



- Fleming, Victor. *The Wizard of Oz*. 1939.
- Ford Coppola, Francis. *Rumble Fish*. 1983.
- Friera, Silvia. "Fabián Casas y los relatos de 'Los lemmings y otros'. 'Lo que escribís no es tuyo, es una construcción colectiva'". "Cultura y Espectáculos". *Página 12*. Buenos Aires, 20/12/2005. <<http://www.pagina12.com.ar>>.
- . Entrevista al escritor Fabián Casas ¿Por qué el pibe de barrio no puede leer a Schopenahuer? Cultura y Espectáculos. *Página 12*. 16 enero 2007. <<http://www.pagina12.com.ar>>.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- . *La sociedad sin relato*. Uruguay: Katz Editores, 2010.
- Gramuglio, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". Gramuglio María Teresa, dir. *El imperio realista. Historia Crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir., t.VI. Buenos Aires: Emecé, 2002. 15- 38.
- Iglesias, Claudio y Damián Selci. "A los reales seguidores de la crítica". *Revista Éxito*, otoño 2007. <<http://notasexito.blogspot.com>>.
- Jamursch, Jim. *Permanent Vacation*. 1980.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Lucas, George. *Star Wars*. Trilogía original: 1977 / 1980 / 1983. Trilogía de precuelas: 1999 / 2002 / 2005.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Munaro, Augusto. "La voz neutra de Boedo". *El Liberal*, Santiago del Estero, 22 feb. 2009. <<http://www.elliberal.com.ar>>.
- Pauls, Alan. "Revancha. Sobre los Lemmings y otros, de Fabián Casas". *Otra Parte 10*, verano 2006- 2007: 1- 5.
- P. Z: "La épica de Boedo viaja al espacio". *Eterna Cadencia casa tomada por escritores*. 11 enero, 2011. <<http://blog.eternacadencia.com.ar>>.
- Rodriguez, Carlos. "El no viaje de Jim Jarmusch. Permanent vacation (1980) y Stranger than paradise (1984)". *Corte Irracional*. <<http://www.corteirracional.org>>.
- Rumble Fish Script - Dialogue transcript: <<http://www.script-o-rama.com>>.
- Singer, Bryan. *The usual suspects*. 1995.
- Saer, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.



Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia." *Punto de Vista*, 86 (dic., 2006): 1- 6.

Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota". *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes. UNR, (dic. 2005): 14- 23.

---. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Terranova, Juan. "Sobre los Lemmings y otros de Fabián Casas". Reseñas. *El interpretador -literatura, arte y pensamiento-* 21, dic. 2005. <<http://www.elinterpretador.net>>.