

Come funziona una città duale: i discorsi sulla povertà e l'invisibilizzazione della baraccopoli in La Villa di César Aira

Lucrecia Velasco Esquivel
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

César Aira's novel *La Villa* is not about the life in the shanty town: it tells the way shanty towns are perceived by the other city dwellers. Instead of focusing on the *villa miseria*, it focuses on the role it plays in the city's self-representation. The social stereotypes that are commonly associated to the shanty town are ironically assimilated into the narrative perspective, allowing the text to enquire obliquely the social discourses that nourish and support its construction as a foreign body inside the city.

Keywords: César Aira; villa miseria; shanty towns; Buenos Aires; anti-representative fiction

La Villa di César Aira non racconta la vita nella baraccopoli: racconta i modi in cui questa viene percepita dagli altri abitanti della città. Anziché parlarci della *villa miseria*, ci parla del ruolo che questa occupa nelle autorappresentazioni della città. Gli stereotipi sociali che le vengono solitamente associati sono assimilati ironicamente nella prospettiva del testo, consentendo l'esplorazione obliqua dei discorsi che nutrono e mantengono la sua costruzione come corpo estraneo alla città.

Palabras claves: César Aira; villa miseria; baraccopoli; Buenos Aires; poetiche antirappresentative

In un saggio dedicato alle rappresentazioni della povertà nel romanzo contemporaneo, Sylvia Saïtta osserva come, nella letteratura argentina, lo spazio della baraccopoli sia tradizionalmente associato a una letteratura che potremmo definire di denuncia, che attribuisce alla finzione narrativa un ruolo preminentemente sociale e si concepisce, innanzitutto, come uno strumento particolarmente atto a interpretare, ed eventualmente modificare, le dinamiche sociali del presente (Saïtta, 2006). La miseria e la marginalità urbana si trovano al centro della letteratura di stampo naturalista prodotta negli anni Venti del Novecento dagli scrittori boedisti, in cui la realtà degli umili è filtrata da uno sguardo compassionevole che cerca nella crudezza della rappresentazione la chiave della propria denuncia sociale.

Nella linea aperta dal gruppo di Boedo si colloca anche *Villa miseria también es América* di Bernardo Verbitsky, romanzo a tesi in cui si vogliono dimostrare, attraverso la finzione, una serie di ipotesi sociologiche, economiche e storiche sui processi di conformazione delle baraccopoli argentine (Saïtta, 2006). È questo forse il testo più celebre sulla realtà della *villa miseria*, termine coniato dallo stesso Verbitsky, che negli anni Cinquanta riprende la formula del realismo sociale per difendere la causa dei più umili e redimerli da quelle che considera immagini distorte delle loro condizioni di vita. Per Verbitsky, lo scrittore ha il compito fondamentale di rivelare ciò che il resto della società ignora, *in primis* l'esistenza d'interi aree della città che, escluse dal ciclo modernizzatore, costituiscono vere e proprie sacche d'indigenza.

Considerata la scarsa visibilità della baraccopoli in una società che si è riconosciuta a lungo in un'immagine di ascesa e inclusione sociale (Gorelik, 2004), non sorprende che a raccontarla sia stata, perlopiù, una letteratura ideologicamente condizionata, spesso orientata verso il populismo di sinistra. Da qui il miserabilismo dei toni, e la semplificazione vittimizzante. Contro le immagini dominanti di una Buenos Aires "europea", votata all'integrazione e al progresso sociale, eccezione lampante nel contesto latinoamericano, contro l'omissione che questa autorappresentazione comporta, lo scrittore impegnato dispiega tutto il suo armamentario retorico per aprire gli occhi di fronte all'evidenza dei meccanismi escludenti ravvisabili nell'esistenza stessa di enclave urbane di marginalità.

Perché, se è vero che l'Argentina è stata, almeno fino agli anni Settanta, un paese più egualitario e caratterizzato da una distribuzione della ricchezza meno iniqua rispetto a oggi, costituendo uno dei pochi paesi latinoamericani che poteva contare su ampi settori della società legati al mercato del lavoro formale e, di conseguenza, integrati in termini di diritti sociali, stabilità occupazionale e protezione sociale, non si può certo dire che abbia mai incarnato un modello esemplare di giustizia sociale né si sia mai avvicinata ai livelli di integrazione propri del Primo Mondo (Svampa, 2004). Le baraccopoli costituiscono la prova tangibile di una modernizzazione che fatica a nascondere le proprie mancanze: sorte in modo spontaneo intorno agli anni Trenta come soluzione provvisoria di fronte alla crisi abitativa, si sono rivelate, molto presto, parte ineludibile del paesaggio urbano. Sono allora scrittori come Castelnuovo e Verbitsky, che si sentono investiti da una precisa missione sociale e politica, ad accollarsi il compito di raccontare la verità su questi spazi urbani. La loro narrativa si erge a ponte tra i marginali e il resto della società, fiduciosa nelle proprie possibilità di raccontare l'esperienza *altra* della povertà. L'identificazione con questo ruolo di intermediari tra la realtà dell'indigenza e il

resto della società implica una concezione della letteratura come strumento in grado di comunicare l'esperienza stessa della povertà: di conoscerla e rappresentarla.

È nel contesto di questa tradizione letteraria che va riconosciuta la novità radicale del romanzo che César Aira dedica al tema della baraccopoli, novità che va ben oltre la chiara assenza di una posizione ideologica prestabilita e l'evidenza di una letteratura postmoderna che non può che intrattenere un rapporto molto più problematico con il reale. Quello che *La Villa* ci dice di veramente nuovo a proposito della baraccopoli ha a che vedere, a mio avviso, con il modo in cui postula l'impossibilità, per lo scrittore, di rappresentare questo spazio urbano se non come somma □ e al contempo cifra residua □ delle sue raffigurazioni all'interno dei discorsi sociali dominanti. Il romanzo di Aira rinuncia a raccontare la vita della baraccopoli, e si concentra sui modi in cui questa viene percepita dagli altri abitanti della città. Anziché parlarci della *villa*, ci parla del ruolo che questa occupa nell'immaginario urbano e nelle sue autorappresentazioni. Tanto che la vicenda ha luogo, quasi per intero, al di fuori della baraccopoli, nel vicino quartiere di Flores.

Le percezioni correnti della *villa* e i suoi abitanti sono assimilati dalla voce narrante come una prospettiva fondante che orienta l'intera narrazione, condizionandone le rappresentazioni, il linguaggio e persino la struttura. Gli stereotipi sociali che le vengono solitamente associati nel sentimento comune sono introiettati ironicamente nel testo, consentendo l'esplorazione obliqua dei discorsi che nutrono e mantengono la sua costruzione come immagine dell'extraterritorialità, luogo per antonomasia dell'alterità sociale più estrema. *La Villa* mette in scena le rappresentazioni sociali che hanno reso possibile un modello di cittadinanza escludente (Svampa, 2005), modello che trova forma materiale nella segregazione spaziale di un intero settore della popolazione urbana in zone separate della città. Al tentativo di comunicare l'esperienza della miseria, che altri hanno voluto rendere visibile mostrandone il volto drammatico, il romanzo di Aira sostituisce l'indagine dei meccanismi che hanno portato alla sua invisibilizzazione, spostando il fuoco dalla realtà, che lo scrittore non può essere in grado di nominare, alle sue rappresentazioni.

La Villa narra l'incontro tra un giovane benestante del quartiere bonaerense di Flores e gli abitanti della vicina *villa miseria*. Avendo progressivamente abbandonato gli studi e trovandosi a fluttuare "en una indecisión realmente perpleja" (Aira, 2001, p. 8) rispetto al proprio futuro, Maxi comincia, un po' per caso, un po' perché non trova niente di meglio da fare, a prestare il suo aiuto ai *cartoneros* che la sera rovistano tra la spazzatura del suo quartiere. Si tratta di una popolazione miserabile che, dovendo sopravvivere in tempi di crisi economica, si arrabatta cercando, tra i rifiuti, materiale riciclabile da poter rivendere. Senza sapere bene perché, dunque, Maxi si ritrova ad aiutarli a trasportare i loro carichi di spazzatura. In questo ha gioco facile, dal momento che è un giovane dalla corporatura a dir poco imponente, e che l'unica attività che impegna le sue giornate è sollevare pesi nella palestra della zona. È così che Maxi inizia ad avvicinarsi gradualmente alla *villa* e a desiderare, spinto da una curiosità sempre maggiore, di conoscerla. Accompagnando le famiglie di *cartoneros* nella loro lenta marcia verso la baraccopoli, riesce, poco alla volta, a scorgerne i limiti e, infine, ad entrarvi. Ma

una singolare forma di cecità notturna lo sprofonda, ogni volta, in uno stato di semiveglia che gliene impedisce, nonostante gli sforzi, una visione chiara.

La Villa inizia in questo modo, con una scrittura piana e lineare, modellata su parametri narrativi convenzionali. La storia è ispirata a un fenomeno relativamente recente della realtà sociale argentina: l'apparizione nel tessuto urbano, a partire soprattutto dalla seconda metà degli anni Novanta, di schiere sempre più cospicue di diseredati che cercano nel riciclo della spazzatura una forma di sussistenza, affollando le strade della città con i loro carretti stipati di cartone e altri materiali rivendibili. È un inizio all'insegna di parametri realisti, che ha come unica peculiarità quella di richiamare vagamente i toni della fiaba.

Poco alla volta, però, l'intreccio si va infittendo, moltiplicando a dismisura le peripezie e abbandonandosi a un ritmo vorticoso che trasfigura l'azione narrativa. La metamorfosi avviene in modo graduale, seguendo un climax che procede per progressive complicazioni della trama e improvvisi cambi di direzione. L'azione si dirama, ogni volta, in nuove avventure, introducendo nuclei tematici impreveduti che ne modificano profondamente la natura originaria. La storia si lancia, così, all'inseguimento delle mete più disparate, in un'accumulazione frenetica di eventi che sfocia nel più totale delirio immaginativo.

A scatenare questa trasfigurazione incessante della scrittura è l'irruzione improvvisa del genere poliziesco, attraverso la figura di un poliziotto corrotto che, insospettito dagli andirivieni di Maxi, si convince che questi sia coinvolto nel traffico di droga che preoccupa il quartiere e ha come centro la baraccopoli. L'ispettore Cabezas, così il suo nome, avvicina la sorella di Maxi, che sa essere un'assidua consumatrice di droga, fingendosi il padre di una quindicenne uccisa durante una sparatoria all'entrata della *villa* e chiedendole di aiutarlo a identificare gli assassini della figlia. Spaventata all'idea di essere denunciata ai genitori, Vanessa non trova di meglio che chiedere aiuto all'unico abitante della baraccopoli che conosca: la domestica che lavora nell'appartamento di fronte, la quale, a sua volta, ha un fidanzato coinvolto nel tragico incidente e da allora scomparso nel nulla.

A partire da questo momento, la vicenda si complica all'inverosimile, in una serie interminabile di coincidenze e indizi apparenti che suggeriscono l'esistenza di una qualche trama nascosta. Di volta in volta, la narrazione sembra aggiungere nuovi tasselli al mistero, ma gli eventi legati all'omicidio sono troppi e s'ingarbugliano oltremodo, accumulando dettagli e convergenze che non portano da nessuna parte. Le peripezie si accavallano l'una sull'altra in modo vertiginoso, portando la trama poliziesca verso una deriva delirante che la rende del tutto inconcludente.

Questo uso iperbolico e destabilizzante dei codici generici, colti nei loro tic stilistici e portati a un punto di saturazione che ne mina la forza verosimigliante, fa parte di un programma letterario fondato sulla continua frustrazione degli orizzonti d'attesa del lettore. La rifunzionalizzazione straniante degli stili di genere è soltanto uno dei meccanismi derealizzanti con cui la scrittura di Aira segnala la propria totale impotenza in quanto veicolo conoscitivo e di rappresentazione. L'indebolimento progressivo dei nessi causali, i salti repentini della trama, l'accelerazione improvvisa dei tempi narrativi sono i principali strumenti di una poetica fondata sull'incoerenza interna e lo sperpero continuo delle proprie risorse. È quella che Aira definisce

provocatoriamente “*literatura mala*”, vale a dire una letteratura che si costruisce sull'improvvisazione e il procedere casuale:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la “*huida hacia adelante*”. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que no haciéndolo bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de “*huida hacia adelante*”, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva (Aira, 1994, pp. 2-3).

Come tutti i suoi romanzi, *La Villa* produce l'impressione di avere perso il controllo delle proprie mete (Contreras, 2002), lanciandosi ogni volta all'inseguimento di nuove peripezie, sulla traccia di circostanze marginali alla vicenda principale. Così, la scrittura indugia su dettagli che potrebbero sembrare di poco conto nell'economia narrativa e si lascia condurre da questi secondo logiche che appaiono capricciose. Il procedimento che, secondo Aira, deve sorreggere queste virate spettacolari è quello della *fuga in avanti*, un metodo di scrittura che coltiva l'improvvisazione e l'errore per poi potervi porre rimedio e garantire, in questo modo, continuità alla narrazione.

Il correlato immediato della *fuga in avanti* è la velocità: alle costanti trasfigurazioni della trama non può che corrispondere un'accelerazione frenetica dell'azione, volta a difendere un'illusione di continuità nonostante i repentini mutamenti di direzione e i deboli nessi causali che li giustificano. Se ogni storia ne contiene sempre un'altra allo stato potenziale e il salto può essere compiuto da un momento all'altro, l'immersione improvvisa in una nuova situazione non può che avvenire con la rapidità necessaria a far dimenticare quanto veniva prima. La scrittura si abbandona, così, alla frenesia dell'azione, cedendo al vortice di avvenimenti che si susseguono senza tregua: si fa mostruosa, diventa informe (Speranza 2006).

La Villa è costellata di questi salti improvvisi, che gettano scompiglio in una trama che diviene ogni volta più surreale. Lo scardinamento progressivo della verosimiglianza narrativa non fa che spostare l'attenzione dall'oggetto della rappresentazione alla rappresentazione, smascherandone il funzionamento arbitrario e segnalandone ironicamente il carattere di artificio. Questa strategia *derealizzante*, volta a problematizzare le possibilità conoscitive della parola, prende di mira non solo le convenzioni romanzesche, ma anche i discorsi sociali che filtrano la nostra comprensione del reale. Allo stesso modo in cui trapianta generi letterari radicati nella tradizione e li fa deflagrare per eccesso, facendone un uso iperbolico e inopportuno, Aira assimila nel testo tutta una serie di stereotipi sociali che il proliferare disorganico della scrittura ha il ruolo di cortocircuitare. La loro introiezione nella prospettiva da cui è

narrata la vicenda si trova, infatti, condizionata da un contesto discorsivo in cui predominano le incongruenze e le contraddizioni interne. Ancorati a una trama fondata sui salti logici e l'errore concettuale, i clichè sociali, per quanto pervasivi, non possono che trovarsi assoggettati a un processo di deviazione e inversione semantica. L'atto stesso della scrittura diventa, allora, un gesto volto a interrogare i modi in cui interpretiamo il reale ed esaminarne il funzionamento, mostrandoli nella loro natura arbitraria e provvisoria, nel loro essere frutto di una costruzione culturale.

I luoghi comuni sociali e il modo in cui questi determinano il nostro modo di percepire il reale costituiscono un nodo centrale del romanzo: oggetto della narrazione non è tanto la baraccopoli in sé, bensì le sue percezioni correnti nell'immaginario sociale. La realtà della *villa miseria* appare sempre raffigurata attraverso il filtro delle sue rappresentazioni più diffuse, incarnata dalla prospettiva propria di una serie di personaggi appartenenti al ceto medio urbano. La percezione che questi hanno dei suoi abitanti è inevitabilmente riduttiva e si fonda su stereotipi e generalizzazioni che impediscono loro di coglierne le caratteristiche individuali. Vanessa si trova in difficoltà al momento di avvicinare Adela, la domestica che lavora nell'appartamento di fronte, perché "todos los bolivianos le parecían iguales" (Aira, 2001, p. 50), dato che "en esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad" (*ivi*, p. 52). Anche Maxi fatica a riconoscere i tratti individuali degli abitanti della baraccopoli con cui si rapporta. I *cartoneros* che aiuta ogni giorno rappresentano per lui una massa indifferenziata, dato che "no los distinguía, se le confundían" (*ivi*, p. 11), mentre Adela gli appare sempre in situazioni che la rendono difficilmente distinguibile. Questo perché, come enfatizza continuamente il testo, i marginali provenienti dalla baraccopoli risultano scarsamente visibili al resto della città. È quello che accade con il fenomeno dei *cartoneros*:

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver (*ivi*, p. 10).

Gli indigenti che affollano le strade di Buenos Aires improvvisando forme gregarie di sussistenza passano ormai inosservati, perché "la gente" non vuole vederli, considerandoli una presenza che si colloca ai margini della vita collettiva. Il fatto stesso che gli altri abitanti della città siano definiti come "la gente" enfatizza il processo di esclusione simbolica dalla comunità che è all'origine della loro sostanziale invisibilità. I poveri, come osserva Daniel Noemí, non sarebbero parte della "gente", vengono esclusi da questa categoria (Noemí, 2004), ed è a partire da questa prospettiva escludente che il testo costruisce il tema della loro invisibilità. I *cartoneros* e gli altri abitanti della *villa* costituiscono una massa indifferenziata, che si definisce per contrasto con "la gente", con coloro che sono cittadini a tutti gli effetti, dotati di diritti e doveri specifici, oltre che di una soggettività che li distingue dagli altri in quanto individui.

La scarsa visibilità dei poveri è incarnata nella figura di Adelita che, in opposizione alla corporatura imponente di Maxi, condensa in sé tutti gli attributi della minutezza che caratterizza questo settore sociale nel testo. Attraverso lo sguardo di Vanessa che la scorge dalla finestra di fronte, Adela appare “pequeñita como una niña de diez años” (Aira, 2001, p. 52). Allo stesso modo, la sua amica Jessica vede la sua immagine riflessa su una vetrata, sotto l’aspetto di “una pequeña figura negra”, “demasiado pequeña”, “una figurita humana” (*ivi*, p. 70). La prima volta che Maxi la incontra, Adela emerge dall’oscurità della baraccopoli come una “minúscula silueta” (*ivi*, p. 78), “demasiado pequeñ(a) para ser real” (*ivi*, p. 79). E se, da quel momento, la osserva sbrigare le faccende domestiche nell’appartamento di fronte, riesce a vederla soltanto attraverso lo specchio della propria camera da letto: Adela gli appare sotto forma di “una figurita negra que hacía pequeños movimientos sin sentido” (*ivi*, p. 87). Il testo la descrive alternativamente come “una mujercita de negro” e “una miniatura” (*ivi*, p. 89), tanto che, nonostante gli sforzi, Maxi fatica a cogliere le fattezze “de su cara de dos o tres milímetros” (*ibidem*). Risulta evidente come, in questa caratterizzazione, sia in gioco il motivo della percezione, per cui persone come Adelita appaiono a malapena percettibili agli occhi del resto della società. La sua minutezza, più che un dato effettivo del reale, è il risultato della prospettiva particolare da cui viene guardata: attraverso la finestra di fronte, riflessa in uno specchio o nell’oscurità.

Questa parziale invisibilità è collegata a una percezione dei poveri in termini di massa indifferenziata. Maxi fatica a distinguere Adelita ogni volta che la incontra fuori dal suo contesto abituale (significativamente la casa in cui fa le pulizie), la sua identità gli risulta sempre incerta, perché “con una chica como ésta su memoria debía operar con un bloque general, social, humano” (*ivi*, p. 84). È questa percezione in blocco del soggetto marginale che impedisce a Maxi di riconoscere Adela nella sua unicità di individuo: “¡Era ella! ¿O no era? Sí, era; no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía. No tenía ningún rasgo propio” (*ivi*, p. 92).

In quanto rappresentante di un’umanità che Maxi è abituato a considerare una massa compatta e indivisibile, non possiede ai suoi occhi tratti propri che la distinguono da altre ragazze della sua stessa estrazione sociale. È come se i poveri che incontra ogni giorno non avessero, per lui, una consistenza reale. Per questo motivo non riesce, per quanti sforzi faccia, a capire la realtà della *villa* né a immaginare come vivano i suoi abitanti:

[...] ¿cómo se las arreglaban los habitantes de la villa para sobrevivir? El sistema de los cartoneros podía entenderlo más o menos, o podía llegar a entenderlo (no había hecho un esfuerzo muy consistente en ese sentido), pero los cartoneros eran una docena o dos, o tres, y en la villa vivían decenas de miles de familias. ¿De qué vivían? ¿Del aire? No lo descartaba (*ivi*, p. 75) .

Non riuscendo a comprendere quel dato assolutamente estraneo che è la povertà, Maxi cerca una risposta nei luoghi comuni, aggrappandosi a forme di conoscenza preconfezionate e facendo proprie conclusioni prese a prestito dagli stereotipi sociali:

Además, ¿qué pobres? Los pocos que veía (porque a la hora en que entraba en la villa ya las casitas se cerraban) estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. Lo único que los clasificaba de pobres era

que habitaran esas viviendas precarias. Es cierto que nadie elegía vivir en una villa, ¿pero acaso él había elegido vivir donde vivía? Además, no era tan seguro que nadie prefiriera esa forma de pobreza. O al menos, si nadie la prefería efectivamente, no era imposible que alguien la encontrara deseable especulativamente. Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto [...] Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de clase media, podían parecer una solución (*ibid.*, pp. 75-76).

Adeguandosi a un luogo comune secondo cui la maggior parte degli indigenti non sarebbe veramente tale, Maxi mette in discussione l'esistenza stessa dei poveri. Il ragionamento si va facendo via via più strampalato, riadattando in versione parossistica il pregiudizio che associa la condizione di miseria a un atteggiamento esibizionista dietro cui si cela un tornaconto strumentale. Le sue riflessioni sono sempre più confuse, passando dalla negazione della differenza alla sua idealizzazione come condizione che potrebbe persino risultare desiderabile. Maxi è animato da buone intenzioni e il testo lo ribadisce in vari modi, ma la sua comprensione di quell'ignoto che è la *villa* non può che plasmarsi su degli stereotipi. La sua visione puerile e limitante è frutto di "una antigua ignorancia" (*ivi*, p. 75) che lo trova completamente disorientato di fronte all'alterità assoluta della miseria. Naturalmente, Maxi sa che esistono i poveri e riesce a immaginare le durezze della vita nella baraccopoli, non è "tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y desesperación" (*ivi*, p. 18). Tuttavia non può comprendere una realtà che gli è radicalmente estranea e, per questo motivo, gli capita di dover fare ricorso a idee ricevute e verità precostituite.

La presenza di questi tic culturali non si trova, però, circoscritta al punto di vista del personaggio, rispetto al quale la voce narrante non segnala mai una distanza esplicita. L'intera narrazione è affidata a una percezione limitata e falsificante della miseria, trasformando i discorsi sociali intorno alla baraccopoli e i suoi abitanti nel suo oggetto principale, nonché nella sua prospettiva fondante. La rappresentazione è tutta affidata a questa prospettiva, condizionandone, come vedremo, non solo il linguaggio ma anche la struttura.

La Villa si compone intorno al motivo portante della percezione, declinato secondo una trama metaforica che postula l'inconoscibilità dello spazio rappresentato dalla baraccopoli. L'ordito metaforico è costruito su un gioco continuo di opposizioni tra grande e piccolo, luce e oscurità, giorno e notte che rimandano agli universi antitetici dell'agiatezza e la miseria. Le contrapposizioni ruotano sempre intorno al motivo della percezione, connotando la differenza tra i due universi in termini di maggiore o minore visibilità.

A questi due spazi sociali corrispondono due luoghi fisici precisi: il quartiere di Flores e l'enclave urbana della baraccopoli, caratterizzati da una rigorosa separatezza che il testo enfatizza raffigurando le incursioni di Maxi nella *villa* secondo le modalità proprie della fiaba. Il suo percorso ricorda quello dell'eroe fiabesco che, da uno spazio familiare, si muove per raggiungere uno spazio estraneo, non senza tutta una serie di difficoltà che comporta l'attraversamento della loro rigida frontiera. L'organizzazione tipicamente fiabesca dello spazio letterario rafforza la valenza metaforica su cui si costruisce il romanzo, amplificandone le potenzialità semantiche.

Abbiamo già osservato come gli abitanti della *villa* si presentano in modo fumoso allo sguardo estraneo: appaiono sempre piccoli e scuri, avvolti nell'ombra. Questa condizione di scarsa visibilità è frutto della prospettiva particolare di chi li guarda, vale a dire gli abitanti di Flores e, in particolare, Maxi. Anche la sua percezione della baraccopoli è complicata da una serie di impedimenti fisici. Maxi soffre, infatti, di un disturbo che lo rende particolarmente inadatto ai luoghi poco illuminati:

Sufría de lo que se llama "ceguera nocturna", que por supuesto no es ceguera ni mucho menos, pero sí una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial (*ivi*, p. 7).

Mentre segue i *cartoneros* nella loro marcia serale, Maxi fatica a tenere gli occhi aperti ed è invariabilmente colto da un sonno "masivo, invencible" (*ivi*, p. 18), tanto che "en esas ocasiones, realmente creía que más de una vez se había dormido caminando" (*ivi*, p. 17). Per questo motivo, la visione della *villa miseria*, che riesce ad avvicinare soltanto dopo il tramonto, gli risulta ogni volta problematica: "Su conciencia se eclipsaba, atrás de él mismo, y ya no sabía nada. No sabía que pasaba de noche." (*ivi*, p. 75)

La forma di cecità che colpisce Maxi si accompagna sempre al sonno e a un desiderio impellente di dormire, che si traduce in momentanee perdite di coscienza. Associata all'oblio e alla sospensione dello stato di coscienza, la sua incapacità di vedere la baraccopoli rimanda a un meccanismo di rimozione, a un'intrinseca resistenza di fronte a una realtà che non può essere accettata. In contrasto con la realtà quotidiana di Maxi, che si trova circoscritta agli orari diurni, l'universo della baraccopoli appare sempre accostato alla notte. Si tratta di una contrapposizione netta, che il testo tiene a sottolineare: la notte si configura come "el revés de la vida de Maxi" (*idem*). La *villa* rappresenta il lato oscuro, nascosto e indecifrabile della città, che appare invece, nella sua versione diurna, nelle immagini comunemente riconosciute della tranquilla vita di quartiere che caratterizza l'esistenza del ceto medio di Flores. Da un lato la città ufficiale, dall'altro la sua parte rinnegata.

La nitida contrapposizione tra queste due zone distinte trova espressione nella struttura spaziale del romanzo, che attinge al modello della fiaba. La narrazione è incentrata sull'allontanamento del protagonista dal proprio spazio familiare e il suo addentrarsi, faticoso e graduale, nello spazio estraneo della baraccopoli. Come nella fiaba, i due spazi, contraddistinti da caratteristiche e regole radicalmente differenti, sono separati da un confine ermetico (Lotman, 1972). La conformazione topografica della *villa* risponde a regole diverse da quelle che vigono nel resto della città:

Por lo pronto advirtió, él que era tan poco observador, que no había calles transversales (si podía llamarse "calles" a esos pasadizos). Todas iban hacia adentro, y no las cortaban otras. Que a una calle la corte otra, es decir que se forme una red de calles, parece algo natural, y todas las ciudades se han hecho siempre así; pero quizás no es necesario, y sólo responde a una costumbre. Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes (Aira 2001, pp. 32-33).

Il percorso che Maxi compie nel suo cammino verso il centro della baraccopoli ha il valore di un passaggio dal mondo conosciuto, contraddistinto

da un funzionamento razionale, a un universo ignoto, caratterizzato in vari modi come spazio del meraviglioso, come un “reino encantado” (*ivi*, p. 29).

A Maxi, che la guarda dal suo ingresso alla fine della Avenida Bonorino, la *villa* si presenta sotto un effetto di “resplendor general”, illuminata com’è da un profluvio di lampadine appese in modo improvvisato ai cavi della corrente, in un “despliegue de creatividad caprichosa” (*ivi*, p. 30). Questo eccesso di luce contrasta con l’oscurità che caratterizza non solo il centro della baraccopoli □ che difatti rimarrà sconosciuto □ ma anche la vasta spianata che costituisce la sua anticamera. Se, da vicino, la *villa* si manifesta in tutta la sua inconfutabile realtà, il suo vincolo con il mondo esterno, simbolizzato dall’elemento topologico che svolge il ruolo di collegamento ma anche di confine tra le due zone, rimanda a una relazione di incomunicabilità. Il tratto che bisogna percorrere per raggiungere la baraccopoli è completamente immerso nell’oscurità, configurandosi come una vera e propria frontiera tra i due spazi sociali, dove “no llegaba ni el más persistente caminador” (*ivi*, p. 17).

È possibile scorgere, in questa costruzione della spazialità testuale, un’allusione alla conformazione socio-spaziale della Buenos Aires odierna. La contrapposizione tra due zone rigidamente separate della città rimanda a una reale dinamica di frammentazione ed esclusione sociale che, di fatto, prende la forma di una chiara strategia spaziale volta a sottolineare simbolicamente le differenze di classe. A questo proposito, possiamo citare il caso più lampante delle urbanizzazioni private che, attraverso l’asserragliamento dei settori benestanti in quartieri chiusi e isolati dall’insieme urbano, mette in risalto una volontà di distinzione sociale, fondata sul rifiuto del diverso e l’affermazione del privilegio (Svampa, 2005). Allo stesso modo, l’espulsione simbolica dalla cittadinanza dei gruppi marginali si trova naturalizzata in un processo di segregazione spaziale che li respinge negli spazi separati della *villa miseria* e del *conurbano*.

È la Buenos Aires degli ultimi venti, trent’anni, che ha plasmato la propria immagine di modernità a scapito dei settori disagiati, disgregandosi tra zone di un benessere continuamente ostentato e aree marginali di indigenza, concepite come veri e propri depositi dove nascondere la massa di indesiderati che via via ne rimangono esclusi. Una Buenos Aires che si trova ormai allineata al carattere duale delle altre metropoli latinoamericane, che si accetta e si costruisce come una città ingiusta, espressione di un modello di cittadinanza incompleta ed escludente (Svampa, 2005).

Se è vero che la città ufficiale ha sempre tentato di occultare le proprie frange di miseria e di relegarle ai margini, soprattutto in un *conurbano* sentito come alieno e divenuto, poco alla volta, una sorta di “basurero social” (Gorelik, 2004), sono state le politiche urbanistiche ed abitative degli anni Novanta, fondate sulla privatizzazione dei servizi e la patrimonializzazione dei diritti¹ a decretare il consolidamento di una polarizzazione fondata sulla separazione socio-spaziale. La Buenos Aires che emerge da questo modello di modernizzazione escludente è una città che rinnega le proprie sacche d’indigenza e il generale impoverimento della società tutta per celebrare una

¹ Le politiche neoliberiste degli anni Novanta hanno determinato un processo di frammentazione e individualizzazione dei diritti che ha trovato la sua espressione più completa nella privatizzazione dei servizi sociali comunitari e in un modello di cittadinanza che condiziona l’accesso ai beni primari alle risorse materiali dei singoli (Svampa, 2005).

prosperità di facciata, consegnando al mondo un'immagine internazionale sapientemente costruita sul modello delle grandi città europee e statunitensi².

In questo contesto, risulta evidente come la baraccopoli rappresenti, nella sua forma più lampante, quel lato oscuro che la città cerca in ogni modo di celare, non solo allo sguardo esterno, ma anche a se stessa. È una cecità volontaria a renderla invisibile, una resistenza profonda ad accettarne l'esistenza che è talmente radicata nel sentimento collettivo da rendere vano ogni tentativo di infrangerne la frontiera. Così, se Maxi è l'eroe fiabesco che riesce a varcare la soglia del mondo sconosciuto, è anche vero, al contempo, che il suo centro gli rimane inaccessibile. Non solo "las profundidades del centro de la villa se perdían en las sombras" (Aira, 2001, p. 77), ma nessuna delle sue strade sembra portare in quella direzione:

Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser "radios"; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida (*ibidem*).

La *villa* è un territorio che si costruisce nell'immaginario urbano come corpo estraneo, luogo di un'eccezione, un'anomalia che non può essere accettata come parte di sé. La sua realtà rimane inconoscibile perché oggetto di una vera e propria rimozione collettiva. Per questo motivo l'ammissione finale di Maxi nel cuore della baraccopoli avviene nel sonno e assume la forma di un ingresso nel mondo dell'inconscio. La sua conformazione labirintica, basata su forme geometriche che si ripetono caoticamente, è associata all'universo dell'inconscio:

La casilla era un cubo apenas irregular, y el catre la ocupaba todo a lo largo [...]. El cubo era uno en un millón, colocados uno al lado del otro, con o sin huecos entre ellos, a veces apilados, en hileras o racimos, dispuestos al azar en una gran improvisación colectiva. Los constructores artesanales preferían las formas simples, no por motivos estéticos o utilitarios, sino justamente para simplificar las cosas. En la Villa la simplificación significaba algo distinto que en el resto de la ciudad. Las formas simples son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias. Y este anillo inabarcable pertenecía por derecho al inconsciente. Los cables que unían las construcciones, tan numerosos e intrincados como ellas, contribuían a esta dedicación de la Villa al sueño (*ivi*, pp. 188-189).

² L'esempio più noto è quello di Puerto Madero, con il rimodellamento -in gran parte sostenuto da investimenti stranieri- della storica zona portuaria della città e la creazione di una nuova area della città dal carattere spettacolare che comprende numerosi hotel, tra cui l'Hilton e il Faena disegnato da Philippe Starck, un'università, diversi ristoranti di lusso, un ponte progettato da Calatrava e centinaia di appartamenti destinati a giovani imprenditori e personaggi legati al settore finanziario. Sono numerose le grandi opere architettoniche intraprese a partire dagli anni Novanta e progettate da architetti di fama mondiale o da prestigiosi studi locali, ma sempre orientati a modernizzare l'immagine di Buenos Aires e cercare un riconoscimento internazionale (Cohen, 2007).

La *villa* è lo spazio che contiene e nasconde alla vista il rimosso sociale, quel lato oscuro e degradato di sé che la società rifiuta di accettare. È il luogo in cui la città deposita i propri avanzi, relegandoli ai margini della vita collettiva.

Segregata in uno spazio separato che ne sancisce il carattere extraterritoriale, la miseria è assimilata a un corpo estraneo, diventando l'immagine di un'eccezione che, in virtù della sua esclusione simbolica dalla vita collettiva, non contraddice le autorappresentazioni della città ufficiale. È questo configurarsi della *villa* in quanto luogo dell'alterità che Aira pone al centro del suo romanzo e, per questo stesso motivo, abbandona, sin da subito, qualsiasi pretesa di conoscerne e raccontarne la realtà, mettendo in scena, al suo posto, i discorsi sociali che ne sostengono e legittimano l'invisibilizzazione.

Bibliografia

- AIRA César. "Ars narrativa". *Criterion*, n. 8, 1994.
AIRA, César. *La Villa*. Buenos Aires, 2001.
COHEN, Michael. "Convertibilidad, crisis y desafíos para el futuro: 1991-2006", in GUTMAN, Margarita - Jorge Enrique, HARDOY. *Buenos Aires 1536-2006. Historia urbana del Area Metropolitana*. Buenos Aires, Infinito, 2007. (pp. 270-313).
CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
LOTMAN, Jurij. *La struttura del testo poetico*. Milano, Mursia, 1972.
NOEMÍ, Voionmaa Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 2004.
SAITTA, Sylvia. "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Nuestra América*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2, 2006. (pp. 89-102)
SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006.
SVAMPA, Maristella. "Cinco tesis sobre la nueva matriz popular. Disertación para la apertura del seminario Los Nuevos Rostros de la Marginalidad". *Laboratorio: Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, 15, Universidad de Buenos Aires, 2004.
SVAMPA, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus, 2005.

Lucrecia Velasco Esquivel

Dottore di ricerca in Studi Americani presso l'Università di Roma Tre, collabora con la cattedra di Lingua e letterature ispanoamericane dell'Università di Bologna ed è docente a contratto di Lingua spagnola nella Facoltà di Lettere e filosofia della stessa università.

Contacto: careluci@yahoo.com