Vil metal: escrituras precarias y territorios frágiles. Apuntes sobre *Diario del dinero* de Rosario Bléfari

Vile metal: precarious writings and fragile territories. Notes on Rosario Bléfari's Diary of money

María Soledad Galván
Universidad Nacional de Villa María / Centro de Investigación y Transferencia / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Bell Ville, Argentina
sole_galvan@hotmail.com

Recibido: 1 octubre 2024 / Aceptado: 25 febrero 2025

Resumen

Este artículo analiza *Diario del dinero* (2020), de Rosario Bléfari, desde una perspectiva autobiográfica. Esta escritura captura un *bios* precario situado en la transición de la crisis de finales de la década de los noventa y las primeras décadas del 2000 en Argentina, y anticipa un reflejo del presente. Además, ofrece visiones alternativas de los territorios inciertos moldeados por el neoliberalismo, explorando la vida de una artista, sus redes afectivas, su relación con el dinero y la supervivencia. Esta escritura actúa como una sutura, un hilván que evoluciona a través de la experiencia personal y el contexto histórico, desafiando los límites. En un paisaje fragmentado por fuerzas neoliberales, la obra de Bléfari reconstruye los territorios heridos de un mundo que fue recogiendo vestigios y tejiendo nuevas imágenes de un presente al borde del colapso, revelando formas de resistencia e imaginación pública.

Palabras clave: *bios* precario, escrituras autobiográficas, precariedad, *sensorium* neoliberal, territorios

Abstract

This article analyzes Rosario Bléfari's Diary of money *(2020) through an autobiographical lens. This writing captures a precarious* bios *situated in the transition from the late 90s crisis to the early 2000s in Argentina, serving as a reflection of the present. It offers alternative visions of the uncertain territories shaped by neoliberalism, exploring the life of an artist, her emotional networks, her relationship with money, and survival. This writing acts as a suture, a basting stitch that evolves through personal experience and historical context, defying boundaries. In a landscape fragmented by*

neoliberal forces, Bléfari's work reconstructs the wounded territories of a world that was collecting remnants and weaving new images of a present on the brink of collapse, revealing forms of resistance and public imagination.
***Keywords**: autobiographical writings, bios-precarious, neoliberal* sensorium*, precariousness, territories*

La autobiografía como sutura de los territorios frágiles

Cambiaría viento de nieve por humo azul.
Eso es permitir la estafa, eso es.
Correría por alegres fotos de escuela
buscando clientes o negociantes de alhajas.
Habría niños y habría pequeños hombres
de cuchillo
mujeres de bastón.
Cambiaría figuras y si no las robaría
aunque sea a los mástiles
o a las estatuas.
Rosario Bléfari
Poemas de los 20 en los 80

¿Cuánto puede el diario íntimo de una artista contra un imaginario neoliberal fagocitante y enmudecedor?, ¿qué territorios construye, desarma, reconfigura?, ¿de qué manera señala aquello que afecta nuestra atención? Partimos de estos interrogantes para orientar el análisis de *Diario del dinero* (2020), de Rosario Bléfari.

Este texto puede considerarse como una escritura autobiográfica en los términos que plantea Kamenszain en *Una intimidad inofensiva* (2016), ya que podemos avizorar un *post-yo* en estado de apertura, fuera de sus límites, que se confunde con el mundo presente en esa operación. Así, engarzada en un pretérito del presente, la voz narrativa de *Diario del dinero* parece transitar el espacio-tiempo del relato de cada entrada.

A través de esta escritura autobiográfica emerge un *bios* precario situado en la transición de la crisis de finales de la década de los noventa y las primeras décadas del 2000, durante y después del proceso de reforma neoliberal del gobierno menemista en Argentina. Un ajuste estructural basado en recetas de los organismos internacionales de crédito configuró un escenario de desarticulación estatal y la pérdida de la soberanía con altos índices de precariedad y desempleo. Piquetes, cacerolazos, cortes de ruta y asambleas se convirtieron en nuevas formas de pro-

testa y organización colectiva. Enmarcada en el colapso global de la caída de las Torres Gemelas, la crisis argentina reconfiguró formas de colectivización frente a la incapacidad institucional de hacerle frente al estallido social. Giunta (2009) señala: "La ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística" (p. 26). Así, en las entradas de *Diario del dinero* resuenan prácticas culturales ejercidas por vidas precarias codificadas por ese presente histórico.

Este *bios* precario puede pensarse como un téster del presente, pues condensa imágenes y sentidos de esa transición en la que el neoliberalismo atentó contra toda forma de pensar la comunidad, cuyos efectos parecen capturarse y condensarse en la escritura autobiográfica. Cada entrada de *Diario del dinero* imagina modos alternativos de habitar territorios que se tornan inciertos: la vida de una artista, sus afectos, la supervivencia cotidiana, la ciudad en constante mutación. Dicho esto, consideramos esta escritura como una sutura, apenas un hilván que, en su potencia, sostiene una modulación que constantemente se nutre y se modifica por la vida, por la propia experiencia, por cierta "historicidad" de lo que acontece, y desborda todo límite.

En un paisaje arrasado que fragmenta insistentemente la vida en común, la escritura de Bléfari recompone los territorios heridos de un mundo extinto, recogiendo sus vestigios, entretejiendo nuevas imágenes de un presente que no acaba de derrumbarse. Ese hilvanado frágil se inscribe en lo que Kamenszain (2000) nombró como "vanguardia doméstica", aquellas escrituras que las mujeres aprendieron desde un lugar asignado por el mundo moderno, en el que el silencio y el susurro las volvió atentas al detalle. De esta manera, consideramos estas escrituras como ficciones precarias en tanto la ética y la política de lo precario son inseparables de los efectos de la neoliberalización de lo social, del despojo material que impone sobre los cuerpos, y de la fragilización de las estructuras que hacen posible o "viable", para usar una expresión butleriana, a la vez la vida de un cuerpo y el tejido de lo social (Giorgi, 2017, p. 7).

Considerando ese lugar de enunciación, nos detendremos en las estrategias de constitución de lo biográfico que produce imágenes de la vida afectiva, intelectual, artística y política de esta artista. Estrategias de una memoria que puede considerarse íntima, pero que ancla en un discurso colectivo que resiste a todo borramiento. Una escritura –sutura reparadora– que recompone mundos, formas de habitarlos, de pensarlos y de imaginarlos, reavivando una práctica artesanal y silenciosa heredada entre mujeres. Así, la vida narrada a partir del dinero recrea lo viviente a través de un archivo personal que aloja el trauma del despojo y la intemperie colectiva. Pensamos las entradas de este diario como un archivo de lo

sensible, según lo entiende Cvetkovich (2003): un conjunto de textos depositarios de sentimientos y de emociones, cuya puerta de entrada es el trauma. En este diario, los efectos de la crisis económica ocurrida en Argentina se viven desde la cotidianeidad de una mujer que oficia la vida artística, que se visibiliza a partir de su relación con el dinero. De este modo, el archivo devela lo indecible alojado en esta escritura particular, aquello que bordea o fisura las zonas de lo silenciado en torno al despojo y a la intemperie económica y social.

Así, las experiencias narradas asumen, desde su lugar de enunciación, la fragilidad como potencia, revirtiendo la concepción no productiva de lo íntimo enunciado en la voz de una artista en un contexto neoliberal. Registrar el dinero que se percibe o se gasta, lejos del exhibicionismo exitista de la época, es el umbral para narrar experiencias que despliegan saberes y sensibilidades opuestos al imaginario masculinista del mundo financiero. Un lenguaje de la fragilidad que podría enmarcarse como parte de las "escrituras del fracaso" (Cuello, 2016), de quienes portan trayectorias político-vitales alejadas de la norma y recrean memorias alternativas que desafían los archivos oficiales.

En *Diario del dinero* puede develarse también una idea de territorio que desafía la concepción occidental del término. Las cartografías de poder simbolizan el espacio físico en torno a una escritura patriarcal, liberal, falocéntrica, que escribe de un lado o de otro de la frontera y sostiene la literatura argentina desde su génesis:

> La territorialidad nacional es un artefacto producido en el discurso: es el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de los límites. Pero si, en el momento de emergencia de las nuevas naciones americanas, el límite inscribía en el espacio la doble diferencia de la que surgía un nuevo sujeto, no perteneciente ni a la colonia ni al pasado precolombino, recién cuando terminaron las guerras fronterizas y se consolidó el Estado-nación, ese espacio empezaba a cargar con una identidad residual propia. (Andermann, 2000, p. 17)

En cambio, la escritura de Bléfari hilvana los vestigios que preceden y prosiguen a la crisis de 2001 y nos señala una cartografía dañada por los embates del capitalismo neoliberal. El registro minucioso del dinero pareciera ser solo motor y excusa –nunca especulación ni finanza– para volverse sutura sensible. Flujo monetario que opera en los desplazamientos temporales y espaciales que, en esa operación discursiva, arrebata fórmulas al mercado para prestar atención a la polifonía de la vida cotidiana.

El signo de lo frágil se entiende en este análisis como la manera en que la voz se desvía de los imperativos de felicidad neoliberales y asume su vulnerabilidad

al reconocer la multiplicidad de trayectorias vitales que se apartan de la norma. Lejos de ofrecer una posición romantizada de la precariedad, las entradas de este diario develan una clara conciencia de las condiciones de existencia desiguales, aunque no niegan posibilidades deseosas de futuro. Los territorios que se habitan en estas escrituras crean relaciones, como la de una mujer artista con la ciudad, con su quehacer artístico, con sus afectos y, a su vez, con el arte, con la economía y el contexto de la época, con un país. Espacios relacionales cuya fragilidad se constituye en posibilidad de agenciamiento.

Nos interesa considerar en este análisis el desplazamiento en una doble mirada: en primer lugar, el de una escritura sobre la precariedad a una escritura autobiográfica precaria; en segundo, el movimiento constante al transitar territorios frágiles que revela otras formas y sensibilidades posibles a la fagocitación neoliberal de las existencias y las corporalidades, y ofrecen posibilidades de imaginar resistencias.

En este *Diario del dinero*, cada entrada trafica afectos y sensibilidades que no tienen valor ni legitimidad para el mercado: una remera barata que se encuentra en una feria americana habla de espacios de resistencia como Belleza y Felicidad; una caminata en la que la artista se "bosquiza" en el paisaje y en los rostros de ancestros, quienes lo habitan conviviendo con el turismo extranjero; la contemplación de un paisaje urbano que se desploma es nostalgia por las imágenes que flotan en el recuerdo. Así, la escritura como procedimiento que sutura convierte al texto en un flujo continuo de intercambios con lo vital. Un trance guiado por una atención sensible que recupera la extrañeza de un mundo en crisis sin resignar la imaginación como horizonte, y recompone los restos de un presente en pleno acontecer.

El diario íntimo o el desborde del *yo*

La de Rosario es una vida de
artista y su diario es quizás
el registro más sensible y lúcido
de ese modo de existencia artístico
que alguna vez se llamó la bohemia.
Alan Pauls

En su prólogo a *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (2022), Rodríguez señala que, en contextos neoliberales, Estado y capital "encierran afuera". Una

economía subjetiva empuja a hombres y mujeres a convertirse en sujetos económicos y a hacerse cargo de sus vidas, asumiendo los costos de la pobreza y la desigualdad. Esta precariedad inducida y normalizada controla las subjetividades y responde a una lógica de la inclusión a través de la exclusión: mediante la precariedad somos gobernados y gobernables. Así, las "ficciones de vida" hacen de la precariedad el impulso para una escritura que huye de la forma.

De este modo, las escrituras autobiográficas amparan un *bios* precario que coagula imágenes y formas subjetivantes, desde una mirada que recupera lo íntimo como potencia y agenciamento. No obstante, señalamos lo íntimo como el espacio autobiográfico que opera como frontera y que puede transgredir o superar la oposición entre privado y público. Es también la posición, el estigma, del sujeto moderno en ese espacio, posición necesariamente inestable (Catelli, 2007).

Dentro de este arco de escrituras y géneros escriturarios, el diario íntimo aparece como el espacio autobiográfico por antonomasia en el que las mujeres y las identidades disidentes, históricamente, han sido "autorizadas" como escritoras, pero en una escritura "para sí", habitualmente sin posibilidades de publicación. La forma de esta escritura se asienta sobre las convenciones de la novela moderna decimonónica: las entradas marcan un orden temporal lineal, es decir, ordenan cronológicamente los sucesos que se narran. Aunque siempre está presente un narrador en primera persona y se busca un efecto de verosimilitud, predomina la narración de la vida de *un* sujeto, cuyas relaciones con los demás son secundarias, o bien, contribuyen a esa univocidad.

En *Diario del dinero*, por el contrario, las entradas no están ordenadas cronológicamente, y dan cuenta de una manera de habitar multiplicidad de mundos desde la mirada de una artista en un tránsito constante, movilizada por el dinero: el que se gana, el que se debe, el que se debe cobrar, el que se gasta. Cada entrada exhibe un registro minucioso y acotado de ese trance, tránsito para desplegar otras intensidades en interdependencia con los demás, con una mirada entre *naif* y extrañada sobre el mundo.

Las entradas de este diario abarcan un arco temporal que va desde abril de 1983 hasta mayo de 2019. Narradas generalmente en tiempo presente, en la mayoría de ellas se registra y consigna el flujo del dinero. A modo de engarces poético-temporales, estos procedimientos formales revelan los desplazamientos de la artista por los distintos territorios (ciudad, hogar, paisajes, salas de ensayo, hospital, bares) y hacen lugar a las reflexiones, los desvaríos, las preguntas que se intercalan. En la brevedad y la ruptura del orden cronológico, la textura del tiempo se vuelve movimiento: se gasta $1 en jueguitos en Retiro en 1986; se narra un recital clandestino

en la casa de una amiga en la época pos Cromañón;[1] se consigna un día sin gastos durante un paro general en 2018, entre otros ejemplos.

En algún punto de esa oscilación cronológica y temporal de las entradas, el tiempo se suspende. En "Diario de hospital", entrada fechada en junio-julio de 2000, Bléfari narra la estadía de su padre en el hospital. La narradora intercala reflexiones, momentos de escritura, lecturas de Woolf y Mansfield, interacciones con enfermeros, con pacientes, con su propia madre. Un corte temporal marca una pausa en la primera jornada narrada: "(más tarde)" y nos indica que ha sido larga. Solo la entrada que da cuenta del regreso a su hogar tiene fecha precisa, incluso hasta en el horario:

> *Viernes 14 de julio, 2000*
>
> Estoy en el *Chevallier a punto de regresar a la patria donde soy quien soy*,[2] 10:59 dice el reloj. Me espera mi libro, otros nuevos, la preparación del Show Científico, el show del grupo, temas nuevos, el trabajo, Fabio, Marcelo, Susana, en fin, *toda mi vida anterior a estos hechos*, que creo, gracias al carteo diario, sigue ahí, esperándome. (2020, p. 100)

Ese regreso, con las cosas por venir, con la expectativa de la vida previa, mueve nuevamente el ritmo de la narración, pero aún en la suspensión de esa entrada, el tiempo muerto de los hospitales cobra movimiento en una voz que se deja afectar por los demás. Un tiempo de hospital es un compás de espera, pero Bléfari lo convierte en polifonía cuasi performática: diálogos, notas de lectura, *collages* con los que interviene la habitación, escritura, reflexiones sobre lo que observa.

Los apartados "Diario de las cosas que no sucedieron" y "Otro diario de las cosas que no sucedieron" engloban entradas que no tienen fechas, solo el día de la semana; algunas son breves y solo mencionan estados de ánimo, momentos dolorosos o discusiones, divagaciones de una narradora que recuerda su adolescencia o se imagina octogenaria. En ninguna de ellas hay registro de dinero. Solo en una se menciona una cena con amigos: "Caen a comer Sil y Marcus. Alcanza y sobra" (p. 83). En esas breves frases, se inventaría la abundancia, ya no de objetos o de dinero, sino de los afectos.

1 El 30 de diciembre de 2004, el boliche porteño Cromañón sufrió un incendio de gran envergadura durante el recital de la banda de rock Callejeros. Este lugar era regenteado por Omar Chabán, figura mítica de la escena *under* porteña, quien fue procesado y encarcelado por su responsabilidad en la tragedia. Este hecho dejó 194 víctimas fatales y el escándalo provocó la destitución Aníbal Ibarra, jefe de Gobierno de la ciudad. También se replantearon algunas prácticas habituales en los recitales, tales como el uso de bengalas y las condiciones edilicias y de seguridad de algunos locales.

2 Las cursivas pertenecen al autor del artículo.

Bléfari cuenta sobre ese procedimiento que invierte los términos y convenciones habituales no solo de la escritura, sino también del mercado: "Escribiendo este *Diario del dinero* me sentí haciendo una inversión. Invertí los términos: gastar es una nueva oportunidad de contar y ganar es perder la vergüenza y desnudar cuánto recibo por mis trabajos" (2020). Esta inversión ya no financiera, sino como alteración de los términos neoliberales y escriturarios, es una operación compleja y consciente sobre el propio archivo que desnaturaliza tabúes sobre el dinero y el arte, y es memoria frágil de la supervivencia de una artista. Contar el dinero es también narrar las experiencias de la intimidad: la vida con amigues y en familia, el agobio del trabajo y de los días, la escritura, el cine, la música. Territorios sensibles que las ciencias modernas tal vez no alcancen a describir plenamente:

> Una forma de contar el dinero que puede servir como materia de análisis para economistas y sociólogos, un registro para que los chismosos revisen o para quien pueda llegar a preguntarse de qué modo sobrevive en el mundo alguien como yo. (Bléfari, 2020)

Esta escritura fuera de sí, desbordada, es también un saber y una conciencia precarios: no es posible imaginar una vida si no es a partir de una supervivencia interdependiente. El trabajo sobre el propio archivo de los registros de gastos, compras y deudas cobra otra forma, desborda no solo los matices de la voz narrativa, el orden del relato y la singularidad de una vida de artista, sino también se metaforiza en paisajes construidos entre la conciencia y el puro azar: "Quise que las entradas estuvieran desordenadas como si un viento hubiese entrado por la ventana y volado las hojas. Y, como si de verdad esto sucediera, que en medio de eso hubiese islas de orden cronológico también" (Bléfari, 2020).

Así, ese saber precario en torno al dinero y su registro se constituye en una escritura que interpela poderosamente las convenciones de lo autobiográfico. El *yo* que narra se desborda en el texto y en la experiencia de esa vida que intenta capturar, a la que nutre de voces, percepciones, imaginaciones diversas. No ya para representarlas, sino para reparar la herida de esos territorios y reconfigurarlos en su singularidad.

Perderse en el paisaje: desplazamientos morosos del artista

Rosario Bléfari fue una artista argentina multidisciplinar. Cantante y compositora, integró grupos de la escena musical alternativa de la década de los noventa, como *Suárez* y *Sué Mon Mont*. En su faceta de actriz, se destacó en el papel protagónico

de películas como *Silvia Prieto* (1999), de Rejtman,[3] y producciones como *Los dueños* (2013), de Toscano y Radusky, y *Planta permanente* (2022), dirigida por este último. Incursionó también en las artes visuales, en teatro y editó varios libros de poesía y narrativa. Formó parte de una generación de artistas que renovó géneros y disciplinas con los vestigios de la crisis; y habitó con comodidad territorios diversos dentro de la escena independiente y por fuera de los circuitos hegemónicos de la escena artística de su tiempo.

Así, la vida que se narra en *Diario del dinero* no es cualquier vida: es la de una artista que, si bien se desarrolló en el margen de todo canon, es identificable en la voz narrativa que emerge. Como ficción autobiográfica desborda toda convención genérica y hace de la forma una inversión –en términos de la autora– de los procedimientos habituales.

Lo biográfico en este diario cabalga entre un registro mínimo y acotado del flujo del dinero que oficia como aquello que rasga una veladura y, al abrirla, muestra el fragmento de una crisis. Así, esta escritura sutura territorios frágiles a partir de múltiples desplazamientos que la narradora realiza, generalmente, movilizada por el dinero: una consulta médica, un trámite, un café que se paga son ejemplos de registros que se expanden más allá de un deber y un haber. Hay tras ellos, o por ellos, un merodeo, un perderse en la ciudad a modo de un *flâneur* que, sin embargo, advierte y siente la ciudad de un modo singular, tal vez sin buscarlo. Habitar la ciudad es una experiencia transformadora en tanto que expande las fronteras deseantes de ese *bios* precario:

> Las cosas que deseamos son transformadoras, y no sabemos, o bien solamente nos creemos que sabemos, lo que hay al otro lado de esa transformación. El amor, la sabiduría, la gracia, la inspiración: ¿cómo emprender la búsqueda de cosas que, en cierto modo, tienen que ver con desplazar las fronteras del propio ser hacia territorios desconocidos, con convertirse en otra persona? (Solnit, 2020, p. 6)

El trabajo asalariado en el frigorífico, metáfora de la economía agroexportadora y aniquiladora de especies, muta hacia no-lugares, espacios donde la ciudadanía se

[3] Esta película fue el puntapié para lo que se llamó Nuevo cine independiente, un movimiento de cineastas que en la década de los noventa renovó la narrativa cinematográfica argentina. El denominador común en esos relatos era lo inesperado, lo imprevisible, en consonancia con el clima de la época imperante. En 1994, se promulgó la Ley del Cine (Ley N.º 24.377/94), que estableció la autarquía del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y reglamentó formas de financiamiento para realizadores emergentes. Esto propició el surgimiento de directores como Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Pablo Trapero, entre otros.

convierte en masa consumidora. La mirada sensible de la artista se resiste a abandonar la contemplación de un mundo en despojos, consciente de que puede que sea la última vez que vea esas imágenes pretéritas, presentes y futuras del extractivismo neoliberal:

> *Domingo 26 de marzo, 1996*
>
> [...]
>
> Hoy es un día muy húmedo. El sol atraviesa el agua que hay en la atmósfera y eso produce una luz que daña un poco la vista y hace fruncir el ceño. Al pasar por Avellaneda veo que están tirando abajo el ex frigorífico *La negra*, que luego fue Shopping Sur, y el espectáculo es escalofriante. Los pedazos de material cuelgan pegados a las estructuras de hierro, una visión de horror. ¿Cómo no voy a mirar por última vez ese espacio que ahora flotará dentro de quién sabe qué otra estructura cuando edifiquen otra cosa? (Bléfari, 2020, p. 35)

La polifonía del derrumbe afecta su atención, el espacio la detiene y le señala qué es lo importante hoy, porque el futuro es incierto, solo perdurará ese espacio flotante en otra estructura ignota. Una entrada que data de casi una década después afina la mirada sobre la precariedad de las vidas que penden, literal y metafóricamente, de los hilos que el poder neoliberal entreteje entre religión, política y negocios:

> *Sábado 10 de abril, 2004*
>
> Ese soldador en la silleta, apenas sostenido, hace llover chispas a través de la media sombra negra. Ilumina el espacio con relámpagos artificiales. Esa luz que de cerca quema las córneas, muestra la escena de unos hombres en el andamio balcón, apenas sujetos, algo peligroso. La inestabilidad y el capricho de la construcción. [...]
>
> Me entero que al día siguiente inauguran la *Iglesia Universal del Reino de Dios* y que por eso están trabajando contra reloj. Son las letras de la frase *Jesucristo es el camino* lo que están soldando. Paso por la puerta, el edificio es monumental. Dijeron en el bar que pagaron una cifra millonaria para comprarle ese predio al Mercado de las flores que estaba antes ahí y que son los mismos que pusieron plata para la campaña de Lula. (p. 43)

La inminencia del peligro en la inestabilidad y la luz hiriente del soldador señalan el daño y metaforizan una mímesis perversa de lo viviente: relámpagos y lluvia de chispas para soldar un eslogan religioso. Un mercado de flores, tal vez uno de los pocos refugios de lo vegetal en la ciudad, arrebatado por la religión y las cifras millonarias. La inestabilidad de las vidas de los obreros contrasta (¿o tal vez advierte o ironiza?) con la frase religiosa. El proceso gentrificador de las grandes urbes,

en este caso Buenos Aires, en el contexto de la globalización y, luego, durante la poscrisis, instalaron el colapso en la materialidad urbana. La contemplación narrada en esta entrada parece advertirlo. Todo paisaje puede desaparecer tras otro que lo reemplaza, la rapidez de los cambios tiende al puro presente. Tal vez el chisme del bar como saber sea lo único válido y legítimo. Lo viviente se cuela en el territorio urbano, resistiendo en la intemperie que trastoca los territorios al servicio de actividades que empobrecen la interdependencia con lo vital:

> La palabra "naturaleza" no es inocente: es el índice de una civilización dedicada a explotar los territorios de manera masiva como si fueran materia inerte y a transformar en santuarios pequeños espacios dedicados a la recreación, al ejercicio deportivo o al regreso espiritual a las fuentes, todas actitudes respecto del mundo viviente más pobres de lo que querríamos. (Morizot, 2020, p. 2)

De este modo, cada entrada de este diario da cuenta de un merodeo moroso por los territorios. La mirada atenta a esa ciudad que poco a poco se desmorona, ese detenerse y contemplar los signos que afectan la atención sumergen la contemplación y estimulan la pregunta sobre los otros que nos rodean:

> *Viernes 8 de agosto, 2008*
> Ir por una hermosa ciudad en medio de los cerros nevados, sola, sin amigos, en silencio. Subir, mirar y enviar postales. Llorar. Escribir. Ver la gente, los niños en el frío, sus pies. Las caras. Pensar si son felices o si sufren. Las mejillas de manzana de los pobladores. Los rasgos mapuches. (Bléfari, 2020, p. 79)

La errancia moviliza la mirada sobre el mundo viviente sin perder ritmo, siempre en apertura hacia lo demás, fuera de sí, pero también dentro: la narradora mira el paisaje, sus habitantes, envía postales y, al mismo tiempo, llora y escribe, y se pregunta por el bienestar de esas gentes. Los rasgos ancestrales y las mejillas que se asemejan a frutos son rastros de una "naturaleza" que está en esas vidas. De este modo, el rastreo es una lectura que recupera los modos sensibles de relación propios de la animalidad:

> Rastrear es descifrar e interpretar huellas e impresiones para reconstruir perspectivas animales: indagar ese mundo de indicios que revela los hábitos de la fauna, su manera de habitar entre nosotros, entrelazada con los otros. Nuestro ojo, acostumbrado a perspectivas imposibles, a horizontes liberados, al principio se habitúa con dificultades a ese deslizamiento de

> terreno del paisaje: de adelante de nosotros, pasa a debajo de nuestros pies. El suelo es el nuevo panorama rico en signos, el lugar que desde ahora llama nuestra atención. Rastrear, en este nuevo sentido, es también investigar sobre el arte de habitar de los demás vivientes, la sociedad de los vegetales, la microfauna cosmopolita que conforma la vida de los suelos y sus relaciones entre sí y con nosotros: sus conflictos y alianzas con los usos humanos del territorio. Centrar la atención no sobre los seres, sino sobre las relaciones. (Morizot, 2020, p. 5)

Estas entradas que registran el desplazamiento por territorios frágiles, al borde del despojo, dan cuenta de una voz que va suturando los vestigios heridos de los paisajes. A través de esas costuras, la voz de Bléfari rearma la nostalgia de un mundo que fue, y de otro que está en un presente continuo en pleno derrumbe. Con eso, también recupera astillas de la historia de un país íntimo que incluye voces y experiencias silenciadas en los grandes relatos de la Modernidad.

Una red de afectos sobre los abismos neoliberales

En un paisaje de despojo y extractivismo, las entradas del diario de Bléfari también dan cuenta de otros modos de ser, hacer y habitar comunidad. En una entrada del 1 de mayo de 2018, se narra una pequeña festividad en una carnicería del barrio de Monserrat. Los dueños, paraguayos, han organizado varios sorteos por ese día y las vísperas de un feriado. Los vecinos se congregan y ocupan la vereda, incluso cortan el tránsito de las calles, mientras los paraguayos reparten números extras:

> Hay una algarabía, los premios son muy importantes, se hacen chistes. Uno de los carniceros dice, ya sobre el último premio, ojalá que lo saque un trabajador que lo necesite y pueda invitar a los amigos. Se dicen muchas cosas. Se acaban los premios, por un número no saco la orden de compra, que era genial porque podías ir comprando de a poco. Una mujer detrás de mí grita: "¡ahora sorteen un paraguayo para que venga a lavar los platos y dejar todo limpio!". El comentario no es muy festejado, por suerte, alguna risita por inercia. Pobre infeliz, viendo si liga comida gratis y sigue pensando como una señora de barrio norte que considera a los paraguayos "para el servicio". Por un momento, pensé que iba a decir algo sexual, porque había un clima de excitación y jolgorio, hubiera sido igual de desubicado, pero al menos ponía una cuota de erotismo. (Bléfari, 2020, p. 12)

El registro de este modo de hacer comunidad en uno de los barrios más conocidos de la ciudad de Buenos Aires, en plena crisis macrista, da cuenta de una mirada que se detiene e interpela otras miradas de odio sobre el migrante, pero, al mismo

tiempo, las contrasta con el clima de jolgorio que han generado los paraguayos dueños del comercio. Aquí la lógica capitalista es invertida; esa escritura comienza a develar los modos de hacer trenza con otros, de ocupar el espacio público, de la generosidad, del deseo de compartir.[4] A su vez, una lupa crítica sobre la conciencia de clase de la vecina contrasta con el alimento que se sortea (carne, pollos), que democratiza un azar generoso y sin mezquindades.

En otra entrada, la mirada se centra sobre ciertas visiones sobre el trabajo del artista que perciben ese oficio por fuera de las lógicas del capital y que, por ende, no "merece" determinados beneficios:

> *Jueves 26 de marzo, 2015*
>
> Salimos para el *Dupuytren* para el control del brazo.[5] Antes compro leche, una factura para Nina y un pan negro grande. Las tres cosas por $40.
>
> En la clínica, pago $5 el coseguro. Esperamos más de una hora. El médico nos pregunta dónde actuamos –por ver que somos de la obra social de actores– y le contamos de las películas recientes con ingenuidad; nos pregunta entonces, sin ingenuidad, quién paga todo eso. Me agarra desprevenida, y contesto cualquier cosa. Me quedo mal, por lo que me dijo y por la falta de reflejos en esa situación, a su merced. (p. 7)

La escena es honesta y, a la vez, desoladora: la narradora siente su impotencia cuando queda "a merced" de un médico insensible, y se reprocha su falta de reflejos para responder. En ese discurso del profesional, el trabajo artístico, en este caso el de los actores, se percibe ocioso, improductivo, parasitario de una maquinaria en la que los cuerpos solo se validan como mercancía (Valencia, 2010), ya no como sostén de la fuerza de un trabajo. El gesto autoinmune del discurso del médico se narra desde una comprensión activa e incómoda de un presente profuso de aislamiento y segregación, en la voz de la autora.

Otros modos de relacionalidad intensa, multiplicada y heterogénea en la precariedad aparecen como posibilidades de reinvención de las subjetividades en tanto que se asumen vulnerabilidades compartidas. Al ritmo de las protestas originadas en los prolegómenos de la crisis de 2001, la ciudad se colectivizaba y también la producción artística. En ese clima, la figura del creador individual mutó hacia una identidad que necesitaba de su inscripción en algún colectivo artístico:

[4] En abril, se generó en Argentina una corrida cambiaria que devaluó el peso y disparó el precio del dólar. Esto obligó al gobierno a recurrir al Fondo Monetario Internacional para tomar más deuda; como consecuencia los índices de desempleo y pobreza crecieron.

[5] La enfermedad de Dupuytren genera contracción en uno o más dedos de la mano.

> *Miércoles 11 de agosto, 1999*
> Notable: compro un billete de *La solidaria* en el subte. Voy a *Belleza y Felicidad* y hablo con las chicas de los memes, de biología, de orgánico e inorgánico y de configuración cerebral. Tomo café que le compro a una cafetera de la calle.
> Me llevo uno de mis collages, el del invierno, que quedó en trastienda después de la muestra, porque parece que Diego G., que había dicho que lo quería comprar, ahora dijo que no (¡qué mal!). [...]
> Saqué fotos en *Belleza y Felicidad*. Tenían un vestido lindo por $10. Salimos juntos con Pángaro y al salir nos dijeron las chicas: "que se diviertan". Nos separamos al llegar a la otra esquina porque íbamos para lados opuestos.[6]

Belleza y Felicidad –espacio colectivo *queer*, artivista y vanguardista de fines de la década de los noventa, que Bléfari frecuenta con total comodidad– rompe con las convenciones del mercado editorial y artístico. La voz que narra cuenta las derivas de las conversaciones con sus gestoras, describe el detrás de la escena de las muestras y de la concepción que sostiene ese espacio, en tanto que arte y literatura tienen el mismo valor que un bello vestido, y que un compromiso de compra puede revertirse. Allí se mencionan otros referentes de la música *indie* que también eran *habitués* del lugar. Si bien no hubo manifiesto explícito de este proyecto, B y F, ya desde su nombre, pone sobre la mesa la utopía que deshace fronteras entre literatura y realidad, configurando un universo material de afectos que cuestiona el valor y la norma de lo literario, el canon, el mercado editorial. Como la mayoría de los colectivos artísticos de la época, hizo de la precariedad su laboratorio, propuso nuevos modos de organización y ensayó otros modos de trabajo colectivo:

> Así, B y F funda un espacio para una politización que empieza a percibirse como algo intuitiva e involuntaria pero luego programática, ese atentado a las formas de subjetivación en moldes de existencia preformados, binarios y carcelarios, a la vez que una transformación de la técnica productiva que da lugar en lo barato a las voces y poéticas experimentales. B y F es una fuente para el levantamiento de los inconscientes que se agitó en 2001-2002 como una crisis no solo económica sino de la subjetividad hegemónica y su régimen cisheterosexista que temblaba junto con el colapso financiero y el gobierno. (Palmeiro, 2020, pp. 75-76)

Lo precario desmonta las lógicas de la propiedad y de la mercantilización y se hace comunidad en intensidades heterogéneas, múltiples y dispares. Así, la conciencia

6 Las cursivas pertenecen al original.

sobre la vulnerabilidad compartida entrama lo común y se convierte en un saber que circula, se comparte, e incluso se habita. En el camino hacia B y F, la narradora consume objetos que pertenecen a una economía alternativa que circula en la calle, en el subte, que no persigue otros fines más que la solidaridad y la subsistencia o, en otras palabras, la interdependencia con los demás. Eso implica también una apertura hacia el otro, aún en una cercanía que se vuelve distante y de la que solo se tienen vestigios, rastros reconocibles de una sensibilidad compartida:

> *Domingo 15 de marzo, 1992*
> Desde que volvimos de las vacaciones se oye que alguien solloza –sí, esa es la palabra– en alguna casa vecina. Mientras tanto, Marcelo estudia para recibirse y cada vez que hablamos por teléfono o nos vemos en un ensayo tiene que estudiar o está estudiando. (p. 7)

En esta entrada, Marcelo, quien aparenta estar próximo, está sumergido en las demandas de la vida académica, que son también las demandas de la sociedad capitalista para acreditar un saber y legitimar una profesión. Alguien, de quien solo se sabe que vive cerca, solloza y esa certeza que se reafirma en la enunciación muestra la apertura sensible ante quien es igualmente vulnerable, en contraste con los vaivenes de una vida de artista que también tiene matices burgueses: la vuelta de las vacaciones, el estudio, la graduación próxima, los ensayos.

El dinero como artilugio: posibilidades de fuga y fisura en las escrituras autobiográficas

> *Artilugio: 1. m. Mecanismo, artefacto, sobre todo si es de cierta complicación.*
> *Diccionario de la Real Academia Española*

Si bien no pretendemos responder taxativamente los interrogantes que iniciaron este trabajo, consideramos que, además de movilizar el desarrollo de nuestro análisis, nos proveen de algunas notas que pueden operar como pequeñas brújulas para expandir nuevas lecturas sobre las ficciones precarias. En este sentido, y en virtud de lo expuesto, nos detenemos en una de las acepciones de la palabra artilugio. El dinero como materia prima en la escritura de Bléfari es un mecanismo sutil, tal vez la excusa, que genera desplazamientos heterogéneos de un *bios* precario que oficia y habita la vida artística. Desplazamientos en los que la forma se altera: el tiempo se desordena y nos ofrece indicios, rastros, de una vida precaria que en su interdependencia vital construye saberes en comunidad. La escritura

autobiográfica, entonces, no narra *una* vida, sino una vida precaria, según la entiende Rodríguez (2022):

> Nuevas configuraciones sobre lo que se entiende por vida. La "vida precaria" conjuga y afirma un pensamiento sobre las redes de interdependencia vitales que hacen posible y viable "una vida", y que pasan por distintas configuraciones entre lo humano y no-humano. Vidas y cuerpos sobre el umbral de lo precario, cuyo relieve no se puede leer sólo bajo el signo de la desposesión y el despojo sino bajo nuevas inflexiones de la agencia, de la resistencia y de la invención de relaciones, afectos y de placeres. (p. 10)

Las modulaciones de ese *yo* precario enlazan distintos territorios a los que presta disponibilidad y atención. Territorios que conforman una polifonía rota: la de una constante intemperie. El despaisaje de las ciudades ofrece imágenes fantasmáticas en las que la lógica fordista del trabajo asalariado se diluye en espacios diezmados por el extractivismo urbano y la fragilidad normalizada de los cuerpos.

En la pequeña fiesta colectiva en la calle debido al sorteo en la carnicería de los paraguayos, podría encontrarse una reversión opuesta y sensible de la orgía grotesca de *El matadero* echeverriano. La barbarie se encuentra, en esa entrada, en el prejuicio a viva voz que lastima una reunión de cuerpos en el espacio público; el discurso inmunizado de un médico que demarca el límite entre un *yo* y un *ellos*. Las charlas y los encuentros en Belleza y Felicidad. Territorios que la escritura de Bléfari hilvana en pos de una captura de intensidades, sentidos, percepciones que reescriben un modo de hacer literatura a partir de lo precario.

En *Diario del dinero*, la vida precaria es material y procedimiento formal (Rodríguez, 2022, p. 18), que captura el espacio autobiográfico no para representarse ni representar la crisis, sino para desplegar en esa sutura escrituraria y desbordante una epistemología de lo sensible que, en sus experimentaciones formales, en este caso literarias, asume la precariedad como un saber sobre los otros y sobre sí en un constante desborde.

Referencias

Andermann, J. (2000). *Mapas de poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Bléfari, R. (2019). *Poemas de los 20 en los 80*. Rosario: Iván Rosado.
Bléfari, R. (2020). *Diario del dinero*. Buenos Aires: Mansalva.
Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Cuello, J. N. (2016). "Las formas de lo frágil" (Prólogo). En R. Barcos (Ed.), *La promesa de hacer de esta ciudad un paraíso*. La Plata: Bum.

Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Giorgi, G. (2017). "Las vueltas de lo precario". En M. V. Dahbar, A. (Beto) Canseco y E. Song (Eds.), *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: Usos de Judith Butler*. Córdoba: Sexualidades Doctas.

Giunta, A. (2009). "Poscrisis. La escena del cambio cultural". En *Poscrisis. Arte argentino después de 2001.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Kamenszain, T. (2000). "Bordado y costura del texto". En *Historias de amor. Y otros ensayos sobre poesía.* Buenos Aires: Paidós.

Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay.* Honduras: Eterna Cadencia.

Morizot, B. (2020). *Tras el rastro animal*. Buenos Aires: Isla desierta.

Palmeiro, C. (2020). "Belleza y Felicidad o la insurgencia de la vanguardia feminista". En L. Arnés, L. M. De Leone y M. J. Punte (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Córdoba: Eduvin.

Pauls, A. (27 de marzo de 2024). "Alan Pauls sobre *Diario del dinero* de Rosario Bléfari" / Entrevista por Editorial Mansalva [@editorialmansalva]. https://www.instagram.com/reel/C5CRsZdImMo/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA

Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida: Literatura y neoliberalismo*. Córdoba: Eduvin.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. (C. Mistral, Trad.). Buenos Aires: Fiordo Editorial.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore.* Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.