

Poéticas geoculturales y ficción ciudadana:  
tensiones emergentes en la narrativa argentina contemporánea

Lic. Sabrina Rezzónico  
CIFFyH (FFyH, UNC) - CONICET

*I. Apuntes para leer (tanteando) los cruces entre narrativa, espacio y cultura*

En Argentina, desde comienzos del siglo XXI, la producción de obras inscriptas en la narrativa contemporánea incorpora con renovada fuerza e interés el tratamiento de espacios relativos a Buenos Aires –la ciudad, la provincia, las villas, el conurbano bonaerense–<sup>1</sup>. Tan es así que podemos abordar la recurrente expresión de identidades alternativas –villeras, barriales, conurbanas, si así fuera posible expresarlas íntegramente– a través de sujetos culturales personificados al interior de las obras y profundamente ligados al espacio geocultural de que se trate. Así, recorreremos Villa Celina con Juan Diego Incardona, Sarandí junto a Pablo Ramos, Lanús con Sergio Olguín, el Once y Constitución de la mano de Cucurto, por solo señalar algunos de los territorios que asumen estos proyectos creativos, en diversas claves estéticas y estilísticas, que incorporan rasgos que van del realismo al fantástico<sup>2</sup>.

Junto a Kusch, tomamos la categoría de *geocultura*, porque nos posibilita reconocer el sentido con que esos sujetos-personajes invisten a los espacios creados, vivenciados e imaginados, como domicilio existencial, modo de habitar el mundo en la ficción. Siguiendo a Torres Roggero: “El *suelo*, en su cruce con el pensamiento, será así, según la expresión kuscheana (...), *geocultura*, o sea, una *territorialidad inmanente no expropiable, un conjunto de códigos y fórmulas de comportamiento que organiza el caos en un territorio* que, a cada rato, le ofrece un límite con lo otro absoluto, con la nada y sus posibles” (2013: 57) (la cursiva nos pertenece). A partir de estos acercamientos, surge un interrogante que sintetiza la productividad del tratamiento y tematización del territorio: ¿qué es lo que ese espacio modelizado estéticamente *deja hablar* –a través de sí– sobre espacios/sujetos *otros*?<sup>3</sup>

Aún teniendo en cuenta que las configuraciones discursivas del espacio a las que asistiremos a través de esta narrativa seleccionada son elaboradas por los autores fuera del espacio geocultural del que hablan, son apropiaciones –en su reconstrucción ficcional o formalización<sup>4</sup>– que generan aperturas a una *otredad*, que postulamos vinculada a lo popular. En tanto opera deglutiendo y transformando

<sup>1</sup> Hasta 2001, de la producción más reciente, citamos como significativas *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill, *La Villa* (2001) de César Aira. Posterior a 2001 y solo por incorporar algunas otras obras, encontramos: *Entre hombres* (2001) de Germán Maggiori, *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini; *Berzachussets* (2007) de Leandro Ávalos Blacha; *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara; *Lanús* (2008) y *Oscura monótona sangre* (2012) de Sergio Olguín; *Gólgota* (2008), *Santería* (2008), *Sacrificio* (2010) y *Kryptonita* (2011) de Leonardo Oyola; *Cosa de negros* (2003), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) *El curandero del amor* (2006), *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2010) y otras obras más de Washington Cucurto; *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock barrial* (2010) de Juan Diego Incardona; *La 31 (una novela precaria)* (2012) y *A Luján (una novela peregrina)* (2013) de Ariel Magnus, etc. También aquí situaríamos algunas obras de Pablo Ramos, Sylvia Iparraguirre, Ignacio Molina, Iosi Havilio y otros. En cuanto a las antologías, citamos *Buenos Aires/Escala 1:1* (2007) de Juan Terranova y *Buenos Aires, la ciudad como un plano* (2010) de Arnaldo Calveyra et al. En relación a las crónicas, incorporamos a Cristian Alarcón con *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003, 2012) y *Si me querés, quereme transa* (2010, 2012).

<sup>2</sup> Es interesante pensar en una novela como *La viuda de los jueves* (2005) de Claudia Piñeyro en que el mundo y los sujetos-personajes retratados son opuestos (y complementarios, en varios sentidos) a los que este corpus narrativo delinea.

<sup>3</sup> Este interrogante y otros son los que guían nuestra tesis doctoral en curso, que incorpora también la mirada de la semiótica de la cultura formulada por Iuri Lotman y la Escuela de Tartú.

<sup>4</sup> Aquí cabría analizar, siguiendo a Torres Roggero, los textos *profundos* (geotextos) que porta el texto cultural, el que –a través de *gestores*– reconstruye y formaliza la habladuría del *estar aquí y ahora* postulados por una poética geocultural, devolviendo el lugar central a los sujetos populares en la Historia.

corrosivamente lo hegemónico, lo popular se cuele, emerge y es asumido como condición de lectura los textos, aún de aquellos que aparentan estar “cerrados”; como señala Torres Roggero, “[t]odo texto escrito, aún los textos clausos (clausurados, tapiados) llevan tatuada (inscrita) la figura del estar, de lo popular, de la palabra potencial” (2002:13).

Es aquí cuando ingresa otra categoría importante para comprender la potencialidad crítica de lo popular<sup>5</sup> y el pensamiento en que deriva: la *fagocitación* del ser por el estar. Por una parte, encontramos la geocultura, la cual delinea un espacio vital compartido en que se reinscribe la propia historia en la Historia y se re-crea la memoria de la comunidad para el porvenir<sup>6</sup>. Por otra, como contraparte, está la *ficción ciudadana* a la que Kusch adjudica valores pretendidos eternos –con una temporalidad única– y universales –lo que debe ser culturizado/civilizado, porque no lo es según esos valores–. Ello no solo constituye parte de una identidad cuyos rasgos adscribiríamos al mundo occidental<sup>7</sup> –generador de las diferencias coloniales e imperiales, diríamos con Mignolo– como presión sobre lo nuestro, lo (latino)americano, ese más acá, sino que deriva en la necesidad de desarrollar estrategias de supervivencia y garantizarla.

En este sentido –tal como la concebimos– la literatura juega un rol significativo. Al reestructurar la conciencia letrada desde la difusa, se reactiva y actualiza –en tanto situar en un *aquí y ahora*– esa palabra potencial, esas voces que polemizan con los saberes y poderes excluyentes, aquellos mismos que los han ido *rotulando* –y, por tanto, han direccionado sus prácticas en torno de tal nombre– como lo residual, lo marginal y/o lo bárbaro.

## II. De viejas y nuevas otredades. Territorios trazados por la ficción

Tal como venimos ensayando, esta vez ligado particularmente a las obras, decidimos aproximarnos a ellas traduciendo lo dicho a un doble movimiento: si bien el espacio es configurado desde las autoadscripciones identitarias que los personajes asumen en ese *estar*, también se ven atravesados en sus discursos y prácticas por esa ficción ciudadana, legada por la urbe, Buenos Aires. Surge así una *tensión* entre el *ser alguien* ciudadano –ese modo de darse hacia fuera, el patio de los objetos– y el *estar no más* –para crecer desde la semilla que es el hombre–, que puede leerse en las huellas que el discurso ciudadano deja en la geocultura: se trata de aquello que ha sido y es *fagocitado* geoculturalmente, en la narrativa en cuestión.

---

<sup>5</sup> Sobre la literatura como “entrancia geocultural”, acordamos con Ighina quien expresa: “Reflexionar y crear una nueva retórica desde esa «entrancia geocultural» importa discutir sobre el supuesto que el peronismo permite asumir: lo popular. Entonces la bisagra del debate entre política y literatura es la/s cultura/s popular/es. Sus modelizaciones en la literatura son los balbuceos de los que antes hablamos y lo que permite la actualización –la puesta en acto– de la «entrancia»” (2012: 4).

<sup>6</sup> Siguiendo a Kusch, la cultura es “una política para vivir mejor” aquí y ahora: un *nosotros* –sujeto cultural colectivo– cuya posibilidad de vivir mejor está anclada/ emerge en la geocultura, proyectándose hacia un horizonte –no exento de contradicciones, dada nuestra mentalidad mestiza– a través de su hacer, decir y pensar.

<sup>7</sup> El fundamento de los horizontes programáticos asumidos por el escritor y que los constituye en colectivos “(...) es un reconocimiento en la universalidad de lo humano, aunque cabe precisar que esta universalidad no debe adjudicarse al mundo occidental, sino que ensayamos (...) una pertenencia situada a ese orden universal. En tanto situada, esa pertenencia supone que reconocerse en esa universalidad solo es tal desde el suelo que se habita (una coordenada que habita al sujeto), asumiendo la condición histórica y contradictoria de latinoamericanos, cuya búsqueda histórica ha sido la de liberarse de los sistemas (llámense colonia, modernidad, mundo occidental) que han oprimido a sus pueblos” (Rezzónico y Testa, 2012: 462-463).

Pero hay más: hablamos aquí de una *poética* geocultural<sup>8</sup> en términos de la formalización de lo “informe”, esa habladería que da forma a los textos y cuya voz se canaliza en la obra artística –en este caso, literaria–. En numerosas ocasiones, se constituye en un desafío para los escritores cómo hacer ingresar esa habladería, en la medida en que, en palabras de Kusch, “(...) el pueblo no habla el mismo lenguaje que nosotros. Su abecedario no tiene letras, sino apenas formas, movimientos, gestos. Y no es que el pueblo sea analfabeto, sino que quiere decir cosas que nosotros ya no decimos” (Kusch, *I*, 2007: 290). En este sentido, no resulta imprescindible que la literatura adopte el “mismo” lenguaje que esas voces otras, sino poder dejarlas hablar, comprenderlas y traducirlas, esto es, recodificarlas creativamente. Lo que interesa aquí son los horizontes concretos con que el escritor asume ese fragmento de la totalidad cultural que lo excede y logra vehiculizarlo. ¿Qué es lo que –a menudo– esto produce al interior de las obras? En tanto participantes y espacios de diálogo intercultural, y al apropiarse de esos gestos, movimientos y palabras (hasta de sus silencios), esas obras pueden ser medio para la búsqueda o generación de nuevos “centros” –lugares de enunciación– desde los que comprender y re-crear mundos conocidos y, quizás también, por conocer.

En ese marco, pasando a las narraciones, un rasgo prácticamente constante refiere a que las coordenadas temporales del enunciado-obra no son cercanas a las de la enunciación. La referencia temporal en que los acontecimientos del universo narrado ocurren es explícita: antes o durante los 90 hasta 2001, mientras que la mayor cantidad de obras ha sido publicada con posterioridad a ese año<sup>9</sup>. Asimismo, dentro del corpus que venimos trabajando, distinguimos entre aquellas producciones cuyo foco es la relación entre la ciudad y partido o conurbano (GBA) y entre la ciudad y la villa, a través de la frontera –“región geocultural” (Bocco, 2011)– que hace lindar ambos espacios no solo en lo geográfico, sino en lo cultural.

Así, como ejemplo del primer dúo, mencionamos a Juan Diego Incardona y la saga matancera de Villa Celina –presente en *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009), *Rock barrial* (2010) y su aún inédita *Las estrellas federales*, que la cerraría–. Diversos elementos van conformando su programa estético-literario: inminentemente atravesada por el peronismo y situada en el conurbano, la poética de este escritor resulta productiva para reflexionar no solo en torno de los saberes y prácticas de los sujetos-personajes que *vivencian* ese territorio, sino además del vínculo de la ciudad con ese espacio.

Desde el “Prólogo” en *Villa Celina*, en que el autor traza geográfica, histórica y culturalmente el territorio<sup>10</sup>, sus relatos van reconstruyendo otros saberes geoculturales –como la curación de la culebrilla de la mano de la Chola o la aparición del Hombre Gato– y la persistencia de estrechos lazos sociales entre vecinos: así, la parroquia, la unidad básica, la calle y la esquina, son los espacios de despliegue de la solidaridad comunitaria y, sobre todo, de la juventud. En *El campito*, asistimos a la convivencia y superposición de temporalidades que pueden reconocerse en la aventura épica peronista, narrada oralmente por Carlitos el ciruja y asumida como

---

<sup>8</sup> “(...) la poética aquí no es considerada como mera retórica –elocuencia en la oratoria, o lenguaje bidimensional en la escritura– (Torres Roggero, 2009), sino una enunciación –encarada por un gestor–, fruto de la organización de la práctica histórica cuando solo es aún habladería incesante del pueblo (praxis vital), habladería que simultáneamente da forma a los textos que de ella emergen (conciencia difusa) y encuentra al escritor/creador (conciencia letrada) que la modeliza y formaliza” (Rezzónico y Testa, 2012: 463).

<sup>9</sup> La década de los 90 fue parte de las condiciones de formación de los/as narradores/as de las tres generaciones de posdictadura (Drucaroff, 2011) que hoy escriben esta narrativa, mientras que 2001 como punto de inflexión es aún una experiencia por procesar para esta literatura o, desde lo que conocemos al menos, no ha sido textualizada como épocas anteriores. El único ejemplo que encontramos en el corpus que trabajamos aquí es “Tomacorriente”, de Incardona.

<sup>10</sup> El primer párrafo del relato “El 80”, el narrador-personaje Juan Diego hace una defensa de su barrio, como territorio ligado a él vitalmente, en el que hay un discurso ajeno (el de la policía y rumores) que trata de calificar a sus habitantes (los jóvenes) de chorros. Ante eso, el narrador declara a su barrio como el “paraíso” y el “más flashero”.

propia por los niños, jóvenes y vecinos de Celina, restituyendo como rito el encuentro colectivo, nutrido por mitos pasados que convocan y actualizan la memoria del territorio, sus sujetos y culturas –Cf. la lectura de Ighina (2012)–. Ya en *Rock barrial*, más específicamente en la segunda parte llamada “Tomacorriente”, acompañamos en su travesía desde Villa Celina hacia el centro de la ciudad al narrador-protagonista, su amigo Roque y la guerrilla de guachos adolescentes (los “conurbanos”) que construyen una alteridad a combatir representada por determinados sujetos-instituciones (el ciudadano, el maestro, el artista) y sus valores, mientras que estos definen a ese agrupamiento como “barbarie” y generan la represión violenta en Plaza de Mayo, espacio que cobra significación histórica ya que está signado por la coordenada temporal “diciembre de 2001”<sup>11</sup>. Se da, en Incardona, la recuperación de ese centro sagrado, ese lugar de la infancia y juventud como el barrio, la barra, al ritmo del rock chabón y los Redondos.

En un sentido similar se dirige la obra de Leonardo Oyola, con otros códigos de la cultura popular como el comic. En *Kryptonita* (2011), asistimos a la noche en que la banda del Nafta Súper lo lleva al hospital Paroissien, porque está herido. Allí, estos “trístemente célebres” delincuentes de La Matanza toman de rehenes a una enfermera y al médico-narrador –que, minutos antes, dejó morir un “pibe chorro”, porque es el arreglo que tienen con la policía– y deben resistir unas horas hasta el día para que su líder se recupere, al mismo tiempo que el villano Cabeza de Tortuga –archienemigo de Nafta Súper– organiza y ejecuta su ataque contra ellos. Aquí más que “deambular” por el espacio, los personajes son soporte de esa marca identitaria *matancera*, pero desde una perspectiva que no los impugna en su calidad de ladrones peligrosos: la violencia se ejerce desde la mirada del otro –“negros de mierda”, dirá la Dra. Galiano sin rodeos–. Por el contrario, la perspectiva de los criminales destaca los lazos de amistad y solidaridad que han sabido sostener en un mundo abandonado. Las estrategias de supervivencia que propone el estar frente al ser son claras: la unión hace a la fuerza y se resiste –desde lo personal hasta lo grupal– contra el estereotipo acrílico –o mejor, no preguntarse qué originó ese estado de cosas, en primer lugar–.

También aquí incluimos la obra de Pablo Ramos, quien aunque con una estética diferente<sup>12</sup> invoca a Sarandí (Avellaneda)<sup>13</sup>, así como la Paternal, Retiro, La Boca y otros espacios barriales. Solo por mencionar algunos rasgos que emergen de su poética ligados al espacio, introducimos *El origen de la tristeza* (2004)<sup>14</sup>, en que el joven Gabriel se inicia en diversos planos como el laboral (el trabajo honrado/deshonrado), el sexual y el mundo adulto en el marco familiar. Dejando de lado el primer relato (“El regalo”), en “El incendio del arroyo”, el narrador-protagonista Gabriel –similar al Juan Diego, en Incardona– se define identitariamente frente a otros por pertenecer al grupo de “Los Pibes”, configurado desde un *nosotros*<sup>15</sup> y domiciliados

---

<sup>11</sup> Cf. Rezzónico, S. (2012). Emergencia y transgresión: poética del conurbano bonaerense en *Rock barrial* de Juan Diego Incardona. *III Jornadas de Literatura Argentina*, 17-19 de setiembre. Universidad del Salvador (FFyL - Escuela de Letras), Buenos Aires, Argentina.

<sup>12</sup> En entrevistas, Ramos indica que Laura Restrepo le adjudica la creación del “realismo místico”.

<sup>13</sup> En un gesto similar al personaje-narrador Juan Diego, la voz del Gabriel (señalado como alter ego de Ramos) traza la geografía de su barrio: “Nuestro barrio se llama El Viaducto porque lo atraviesa un viaducto. Nace en la parte sur de Avellaneda donde el terraplén del ferrocarril Roca se eleva separándolo de las torres del barrio Güemes. Y muere bien abajo: contra el arroyo Sarandí, que tiene de nuestro lado muchísimas curtiembres en su mayoría abandonadas, y del otro lado los primeros ranchos de la enorme villa Mariel. Al este, termina en la avenida Mitre, donde empezaban los baldíos y salía el camino hacia la costa; y al oeste, en la avenida Agüero, donde el largo paredón del cementerio nos separa de la villa miseria más peligrosa de todas: la Corina” (Ramos, 2004:63).

<sup>14</sup> No incluimos aquí las otras dos obras que comprenden la trilogía –*La ley de la ferocidad* (2007) y *En cinco minutos levántate María* (2010)–, ni sus libros de cuentos *Cuando lo peor haya pasado* (2005) y *El camino de la luna* (2013), por motivos de extensión.

<sup>15</sup> Aquí debemos un análisis más exhaustivo de “Los Pibes”, compuesta por Gabriel, Tumbeta, Carlón, Rata, Marisa (chica que se besa con Gabriel), Percha (quien siempre encuentra la ocasión para comentar anécdotas sobre el peronismo o salir en su defensa), Alejandro (hermano de Gabriel), Chino (que vive en un departamento en la Capital, lugar desde el que Gabriel piensa que está “en otro país”).

como tales en la esquina de Magán y Rivadavia, no solo centro exacto del barrio, sino “el lugar más hermoso del mundo” (Ramos, 2004:106); sus oponentes son “Los del Otro Lado”, barra cercana a Villa Mariel y Villa Corina.

En el tercer relato, “El estaño de los peces”, la percepción de Gabriel es que la vida de su grupo ha cambiado significativamente; al mismo tiempo, sentirá la huella y el vértigo de otros acontecimientos que hacen inminente su enfrentamiento con la realidad: el intento de suicidio de su madre (sobrellevado gracias a Fernando, músico homosexual, que le regala un libro que cambiará su vida para siempre), la obligada venta del taller de su padre para pagar deudas –y porque “Se decía que el dólar podía ir a las nubes [...]” (Ramos, 2004:139)– y, finalmente, el asesinato del Tumbeta, amigo de Gabriel e integrante de la barra que se pasa de bando para “darle al pegamento” y robar junto a Los del Otro Lado. La obra termina con su velatorio y el retorno de la barra en caravana de bicicletas del cementerio a su esquina, con lo que se desencadena una serie de reflexiones en Gabriel, que recuerdan a Kusch, en términos de cómo pensar la “realidad”:

Miraba mi barrio, el invierno en el Viaducto. [...] Sentí que el barrio mismo se había entristecido. [...] que las cosas que nos rodean tienen vida porque nosotros tenemos vida, y son capaces de entristecerse cuando nosotros mismos nos entristecemos. [...]” (Ramos, 2004:156).

Además del trabajo obsesivo con el lenguaje que este autor encara –restituyendo a las palabras su conexión con la experiencia vital–, este modo de concebir el espacio como parte de sí mismo (el mundo “me vive”) y no como un mero *afuera*<sup>16</sup> (“yo vivo” el mundo) señala, en algún sentido, la escucha ese otro mundo que se da para dentro para poder comprender (teñir) eso fijado como “realidad” que es, desde donde *estamos*<sup>17</sup>.

La lengua y las prácticas cotidianas nos invaden a través de las escrituras ya presentadas, parafraseando a Kusch, como *residuo de una lucha anónima por acomodar o resistir a un estado de cosas* (I, 2007: 423). En este sentido, el registro oral es clave para que estos sujetos puedan restituirse un centro desde el cual hablar/expresarse, para pensarse a sí mismos, a otros, al mundo (aunque sea dentro de la ficción) que los rodea. Como indica Heredia, al respecto de la obra de Cucurto y Alarcón:

La oralidad centra los relatos, los absuelve de literatura muerta: en este territorio lo que vale es el testimonio del cuerpo, de allí nace la voz de los desterrados de la ley. Al visibilizar un sujeto social y exponerlo culturalmente (sus prácticas de entretenimiento y supervivencia), le reconocen una voz que los dice a sí mismos sin la referencia de los códigos burgueses. [...] (Heredia, 2013: 4)

La marca de la oralidad también está presente en los ejemplos que ilustran los vínculos que la literatura trama entre la ciudad y la villa. *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009), *La 31 (una novela precaria)* de Ariel Magnus (2012) y *Oscuro monótona sangre* de Sergio Olguín (2012)<sup>18</sup> narran la villa El Poso (nombre ficcional que coincidiría con La Cava), la 31-31 bis de Retiro y la 21-24 de Barracas,

---

<sup>16</sup> “Vivimos siempre metidos en un paisaje, aunque no lo querramos. Y el paisaje, ya sea el cotidiano o el del país, no sólo es algo que se da afuera y que ven los turistas, sino que es el símbolo más profundo, en el cual hacemos pie, como si fuera una especie de escritura, con la cual cada habitante escribe en grande su vida pequeña” (Kusch, I, 2007: 191).

<sup>17</sup> El comienzo de *La ley de la ferocidad* nos remite nuevamente al personaje-narrador Gabriel, ante otra situación traumática (la inminente muerte de su padre y posterior velatorio), quien invoca el camino del/hacia el pasado al retornar a las casa de sus padres, a su barrio.

<sup>18</sup> Estas tres novelas fueron abordadas en Rezzónico, S. (2013b). Ciudad y márgenes. Un recorrido por tres travesías urbanas en la narrativa argentina contemporánea. *I Congreso Internacional: Nuevos Horizontes de Iberoamérica*. FFyL, UNCu - Centro Universitario. Mendoza (Argentina). 6-8 de noviembre, 10 pp.

respectivamente, y trabajan sobre los estereotipos construidos social, mediática y culturalmente sobre dichos espacios y sus habitantes.

Si bien cada una tiene la estética propia de anclaje, el efecto que produce en la lectura es la restitución de *otra* discursividad desde la cual pararse para hablar. Delimitada por fronteras que toman persistentemente la forma de *muro* y cuya instalación tiene diferentes fundamentos en cada obra, la villa tendrá –a la manera de centro cósmico– una lógica *otra*, propia, desde la cual desplegar sus estrategias para vivir. Al mismo tiempo, la presión que ejerce la ficción ciudadana sobre los sujetos que la habitan se cuela, devolviéndoles una imagen degradada de sí mismos y del espacio, atravesándolos en su condición supuestamente marginal<sup>19</sup>. Se trata, tal vez, de una manera en que la literatura muestra la necesidad de conjurar la escisión que no permite comprender al otro como parte constitutiva de lo propio y que vinculamos a lo que Kusch llama *mentalidad mestiza*, “solución ambivalente”, medianía que concilia dos modos opuestos de habitar (ser o estar) el mundo; en definitiva, es una manera de *habitar* las contradicciones que dicha mentalidad supone<sup>20</sup>.

Desde las miradas más “benévolas”, la villa es un espacio “pintoresco” para otras clases sociales e, inclusive, internacionalmente. Por solo citar un ejemplo (aunque también sucede en *La Virgen Cabeza*), en *La 31*, un grupo de turistas la califica –comparándola con Río de Janeiro o Caracas– como “la Nueva Shork de las villas de la París de Latinoamérica” (Magnus, 2012: 23).

Por el contrario, desde los discursos justificatorios para su exclusión y eliminación material<sup>21</sup> y cultural, la villa es *definida* (fijada en el ser) como un espacio caótico, barroco/abigarrado, violento y amenazante y que significa un descenso (espacial, simbólico) que no hay que experimentar o al que no hay que retornar. Desde determinados personajes, no hay espacio en los márgenes ciudadanos para interpelar y discutir las causas que derivan en asociar al territorio villero con el paco, la delincuencia, la pobreza, la suciedad<sup>22</sup>, entre otros.

En estas obras, la villa es eso, pero asumida desde una mirada crítica, irónica, corrosiva que pretende dar cuenta de *más*, apuntando a historizar resistencias pasadas y presentes, recuperar demandas<sup>23</sup> en cuanto al territorio, explicitar las urgencias y proyectos para el cumplimiento del acceso digno a derechos, denunciar el olvido deliberadamente sostenido por la ciudad y las instituciones del Estado, interpelar la indiferencia –forma silenciosa de violencia impartida socialmente–. Todo ello apunta a tratar de ponderar esa “política para vivir mejor” aquí y ahora que es la cultura, por sobre aquellos poderes que uniforman al hombre y lo dejan desprovisto,

<sup>19</sup> En *La 31*, tal es el caso de la fábula de favela sobre “(...) la rata villera que trabajaba en la entrada de un country cuidando de que no entrara ninguna *como ella*” (Magnus, 2012: 126) y también en “29. De oficio”, en que Luisito intenta asaltar a un hombre, que le argumenta: “(...) tengo la firme convicción de que a los negros de mierda *como usted* habría que matarlos a todos. Y le voy a demostrar que usted cree lo mismo” (Magnus, 2012: 81). Lo ilustra también “la chica que limpia”, quien piensa: “aunque llevaba (...) años trabajando en ese departamento de lujo, no conseguía tocar una taza sin sentir que la ensuciaba (...) le costaba entender que una persona tan blanca y pulcra como la señora de Arredondo se hiciera limpiar la casa por una negrita que vivía en la más espantosa suciedad, la urbana” (Magnus, 2012: 23).

<sup>20</sup> *La 31* discute, a través del personaje del Lungo (nacido enano, llamado Patricio Salvador Anchorena y Martells y devenido marxista), si la literatura –práctica burguesa, de la cultura letrada– puede devenir comprometida, esto es, si el mero gesto de escribir sobre la villa y sus habitantes (un “cacodoscopio”, una “villusa”) resulta un hecho revolucionario (en el sentido transformador para dichas clases) o es parte de la corrección política y las “buenas intenciones”, haciéndolo desde la comodidad del hogar.

<sup>21</sup> Es destacable que dos de estas obras insistan sobre la erradicación mediante topadoras como imagen que recupera la conocida historia de las villas en los 70 y, no muy lejos, la de los promesas y planes de urbanización de los 90.

<sup>22</sup> La recurrencia de metáforas vinculadas al hedor y a la pulcritud merecería un análisis más exhaustivo para identificar las tensiones específicas entre los espacios que las encarnan.

<sup>23</sup> En *La 31*, en particular, las intervenciones de los personajes y sus historias van llenando de sentido otra denominación posible: la de “barrio”. Esto interesa a los fines del análisis –como un modo *otro* al hegemónico, más *propio* de la 31, de pensar ese territorio– y por ser demandas que se vuelven a activar desde lo político, a partir de la memoria de la cultura: es, en definitiva, una problemática actual (un estado de cultura) que se cuela como discurso y se reconstruye en la obra (Cf. Rezzónico, 2013a).

desamparado de su otro costado, más arraigado al suelo. Así, los espacios antes referidos son soporte de ese relato otro que la ciudad no asumirá como propio; se trata de la *definición ciudadana* que no alcanza para dar cuenta de una realidad más compleja, en que estos territorios y sujetos ficcionalizados desbordan por su dinámica cultural esa fijación en el ser, proponiendo alternativamente su mero estar, desde la decisión del escritor, cuya creación es permeable a las voces del espacio social.

### *III. Literatura y memoria. La reconstrucción de (nuestros) relatos (otros) desde geoculturas*

Situadas en la narrativa argentina pos 2001, asistimos a diversas miradas sobre el territorio: nuevas cartografías imaginarias incorporan y recrean la vivencia urbano-barrial del Gran Buenos Aires, registran las identidades que allí confluyen y que de allí emergen, dan cuenta de los imaginarios sociales compartidos en el seno de dichos espacios y los conflictos y luchas con el Estado por reivindicaciones inscriptas en la esfera de la política. En ese sentido, la literatura no ha sido ajena a este proceso, más bien, lo contrario: ella, en tanto práctica que crea y pone en circulación textos culturales, habilita un ejercicio de memoria desde la ficción. Más aún, devela –con sus personajes– la vivencia de esos territorios, reconstruidos en tanto modelizaciones estéticas, fruto de la formalización de las voces provenientes del espacio social.

Al entender la literatura como vehículo de la “visión de mundo” que el sujeto-escritor sostiene, estudiamos la presencia y configuración de prácticas culturales “populares” en su obra –sea producida dentro o fuera la geocultura dada–. Este vínculo entre lo popular –y sus diversas expresiones como materia literaria– y su formalización da cuenta de reelaboraciones, apropiaciones y rechazos que el escritor sostiene en cuanto a lo que modeliza y, más importante, constituye una decisión cultural de dejar hablar esas voces que murmuran. Así, estos textos culturales resignifican no solo las prácticas y los saberes de los sectores populares de determinados territorios, sino también las de comunidades de diversas nacionalidades –como en la obra de Washington Cucurto–, permitiendo reconocer nuevas configuraciones –disputas, legitimaciones– de la memoria y literatura que llamamos “nacional”.

Entonces, ¿qué efectos tiene esta narrativa sobre el sistema literario y el espacio social? Tal como Heredia señala, transitar una narración que incorpore a esos sujetos/culturas populares comprende, en el plano de la enunciación, “[...] el aprendizaje del narrador-lector al proponer una vía de conocimiento de los códigos, prácticas y pertenencias culturales de esos sujetos populares marginados del sistema. [...]” (Heredia, 2013: 5-6). De este modo, este conocimiento se traslada a los lectores y al sistema literario –tarde o temprano, o al menos parcialmente– y “viejas” y “nuevas” otredades circulan en los textos culturales, reposicionando sus propias prácticas y saberes, reconstruyendo un lugar desde el cual re-crearse y decir(se).

Así como con los personajes y el espacio en el texto, del mismo modo ocurre con los escritores quienes, sin necesidad de vivir en tal o cual espacio, se han apropiado de ellos para la construcción de su poética. Lo interesante es que no se constituye en mero gesto, sino que –en los casos de Incardona, Oyola, Ramos, Olguín, por solo indicar algunos– el lugar en el que abrevan creativamente para armar e imaginar los universos narrativos propuestos se vinculan con experiencias vitales ligadas a ese espacio en cuestión, sin que ello implique –como fruto de la práctica escrituraria– una autobiografía. Ello no significa ignorar la narrativa de otros escritores que no tengan esas características, sino que resulta productivo abordar, desde cada propuesta, esas afinidades y diferencias estéticas, temáticas e ideológicas<sup>24</sup> para reconocer y comprender series de discursos coincidentes y disidentes en la configuración de los sujetos y culturas populares, de las que también participamos.

<sup>24</sup> Las similitudes entre los tres primeros escritores trabajados son destacables, ya que sus poéticas están atravesadas por diferentes experiencias del peronismo.

Una última reflexión, junto a Kusch: la posibilidad misma de de/recodificar el pasado, discursivizar esas voces otras desde una poéticas que no las evadan, sino que las sitúen geoculturalmente, habitando sus propias contradicciones como escritores/as, permite un acercamiento intercultural y genera conocimiento sobre ese espacio. No solo polemiza con los discursos naturalizados e instalados sobre ellos, reelaborando territorios y culturas a ellos asociadas en clave literaria, sino que además, en clave política habilita renovar las preguntas en torno de qué se conserva, comparte, crea, legitima y actualiza en la memoria cultural de un pueblo a partir de la literatura que se configura como “nacional”.

#### IV. Bibliografía

- Bocco, A. (2011). Literatura de fronteras: heterodoxias en la “literatura nacional”. En Corona Martínez, C. (Dir.). *Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina* (pp. 17-38). Córdoba: Gráfica Solsona. ISBN 978-950-33-0772-4
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Heredia, P. E. (2013). Espacios urbanos alternativos y nuevos sujetos sociales en la narrativa argentina contemporánea. *I Congreso Internacional: Nuevos Horizontes de Iberoamérica*. FFyL, UNCu - Centro Universitario. Mendoza (Argentina). 6-8 de noviembre, 9 pp.
- Ighina, D. C. M. (2012). Apuntes sobre peronismo y narrativa argentina contemporánea: la posibilidad de nuevos (viejos) relatos geoculturales. *XVII Jornadas de Literatura (creación y conocimiento) desde la Cultura Popular*. FFyH, UNC. Córdoba (Argentina), 30 y 31 de agosto, 8 pp.
- Kusch, R. (2007). *Obras completas*. Rosario: Fundación A. Ross.
- Magnus, A. (2012). *La 31: una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona.
- Ramos, P. (2004). *El origen de la tristeza*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rezzónico, S. y Testa, A. A. (2012). Nueva Narrativa Argentina desde tres de sus antologías: horizontes programáticos, poéticas geoculturales y discursivización de lo político para una lectura de la literatura argentina actual. En *Revista Síntesis III (2010-2011)*. SeCyT, FFyH, UNC. ISSN 1851-8060.
- Rezzónico, S. (2013a). Desde adentro: configuraciones discursivas de la villa y cruce de memorias en *La 31 (una novela precaria)* de Ariel Magnus. *XIX Jornadas de Literatura (creación y conocimiento) desde la Cultura Popular*. FFyH, UNC. Córdoba (Argentina), 22 y 23 de agosto, 8 pp.
- Torres Roggero, J. (2002). *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*. Córdoba: Silabario.
- Torres Roggero, J. (2005). *Dones del canto. Cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder*. Córdoba: Del Copista.
- Torres Roggero, J. (2013). Una payada entre porteños vanguardistas y cierto cantor del norte cordobés. En Heredia, P. E. e Ighina, D. C. M. (Dirs.) (2013). *El pueblo en la trama* (pp. 53-72). Córdoba: Babel. ISBN 978-987-697-019-8

Rezzónico, Sabrina. Es correctora literaria y licenciada en Letras Modernas. Actualmente, es becaria del CONICET y desarrolla sus actividades de investigación y doctorado sobre narrativa argentina contemporánea en el Centro de Investigaciones de la FFyH, UNC.