



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Apuntes para una literatura Nac and Pop : Casas, Cucurto, Incardoma : condiciones de producción, circulación y representaciones en la narrativa post 2001

Autores (en el caso de tesis y directores):

Gabriela Rivas

Ariel Idez, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2012

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Apuntes para una literatura Nac and Pop

Casas, Cucurto, Incardoma. Condiciones de producción, circulación y representaciones en la narrativa post 2001

Por *Gabriela Rivas*
Tesina de Grado

Tutor: *Ariel Idez*

Cuando la lengua no alcanza aparece la literatura

Daniel Link

La idea de una historia literaria separada de la historia humana general me parece muy poco operativa (y añadiré que la democratización del saber la vuelve cada vez más artificial) .

Michel Houellebecq

Introducción	...3...
Propuesta para leer el presente	...7...
Recorte temporal. Post 2001	...13...
Los noventa y lo actual	...19...
Narrativistas, experimentalistas y cosmopolitas	...26...
La vuelta al giro local	...32...
“Sujetos y tecnologías”	...36...
La literatura como traición	...42...
Ni vanguardistas ni narrativistas, peronistas	...47...
Boedismo zen	...55...
Cosa de negros	...65...
El pueblo: alianzas	...77...
Cierre	...90...
Bibliografía	...98...
Anexo	...104...

Introducción

La intención de este trabajo es orientarnos hacia una serie de transformaciones en el campo cultural durante la década pasada (2001-2011), en especial, en la literatura y, en particular, en la narrativa a través del recorrido de tres autores que encarnan, tanto en sus textos como en los modos de participación en la cultura literaria, la revalorización de lazos sociales y la reactivación de la tradición nacional y popular. Una de las ideas que acompaña nuestra lectura es que diciembre de 2001 –como erupción de una crisis política, social y económica de largo alcance- es un momento bisagra en la comunidad y en la cultura que incita a cambiar, repensar o reinventar la producción de subjetividades, narrativas y relatos de lo social histórico, y la práctica literaria, como evidente hecho social, es sensible a ello. En diciembre de 2001, el bloque hegemónico que sostuvo un orden económico, social y político durante muchos años se resquebraja definitivamente. El espacio social donde se insertaba el campo literario cambia, y hacia su interior se gestan formas de circular, publicar y legitimar escrituras que hacen pensar en una lógica de funcionamiento permeable y dinámica que acompaña relaciones sociales más amplias. Renace la importancia del vocablo *pueblo* como índice de la reanudación de lazos societales y de cierta interpelación para encarar la constitución de una nueva plataforma de alianza entre actores simbólicos. En la política, retorna una palabra incómoda que es la del *populismo* y en el campo cultural también aparecen ciertos síntomas de ese regreso. Los narradores que nos interesan como casos paradigmáticos, Fabián Casas, Juan Diego Incardona y Washington Cucurto son designados por la crítica tradicional como *neopopulistas*, como claro emergente de la disrupción inicial que pueden generar otros modos de representación que incluyen códigos y discursos de sectores populares que durante la década anterior habían tenido un papel secundario en cualquier nivel de discursividad social.

Una de las metas será entonces reencontrarnos, a través de la narrativa, con una voz subalterna escenificada que leída bajo el concepto de *estructura de sentimiento* de Raymond Williams puede dar cuenta de cambios cualitativos asumidos desde el principio de la experiencia social, que emergentes o pre-emergentes, no necesitan esperar una definición o una clasificación antes de ejercer efectos palpables. En este sentido, hablaremos de *hacer presente* a través de la literatura: no hay una búsqueda de “verdad” referencial pero sí la posibilidad de *presentificar* valores y significados de una época en el momento en que son vividos y sentidos activamente sin necesidad de una sistematización acabada. La famosa frase de Flaubert, *Madame Bovary soy yo*, podría ser un norte en el sentido de poder leer procesos a través de lo que las figuras de autores que conforman nuestro corpus representan, hacen, gestionan en el campo cultural. La idea es ver cómo Casas, Incardona y Cucurto, cada uno en particular, pero también en un recorrido similar que devela cierto sentido grupal, participan de una renovación en cuanto a lo que representa la narrativa, y también un nuevo aire en la lógica de campo: formaciones emergentes que dan nacimiento a un sub-campo basado en formas de producción, recepción y validación que trastocan sus límites.

Por eso, si bien entendemos el campo cultural *relativamente* autónomo en el sentido que le asigna Pierre Bourdieu –de los campos políticos y económicos-, tomaremos como idea inicial la propuesta de Josefina Ludmer de un momento *post-autónomo* del campo literario, al menos en su etapa de gestación de nuevas relaciones: indagar cómo funcionaba la literatura en la década anterior, en qué medida prefigura a lo que se narra en la década post 2001 y cómo impactan en el campo actual los emprendimientos editoriales y las nuevas tecnologías. En este sentido se tratará de indagar las condiciones de producción de los discursos y preguntarnos sobre su funcionalidad social

Las preguntas que guiarán nuestro recorrido son entonces ¿cómo captura el campo literario un momento de cambio de sentidos y si hay posibilidad de inserción en un nivel de discurso amplio? ¿En qué medida la politización de la comunidad puede permear la narrativa de un momento? ¿Cómo se acomodan los diferentes modos de funcionar de la literatura – producción, circulación, legitimación- a un nuevo imaginario? Y recíprocamente cómo nuevos dispositivos que ampliaron los márgenes de lo que se define como hecho literario pueden alimentar ese imaginario ¿Qué es lo que nuclea a la narrativa post 2001? Pero la lectura cultural que queremos hacer de la literatura en conexión con sentidos y prácticas presentes también tiene que ver con la resonancia de voces *que no escriben*: la reaparición de la voz popular en la escritura que una vez más puede debilitar fronteras, generar reacciones en la crítica, fascinar a un público, encender polémicas, sugerir la politicidad de los textos, o simplemente poner en juego la escenificación de un sujeto afásico que queremos conocer aún sabiendo que más o menos inadecuadamente su representación plena siempre fracasa pero produce efectos de realidad. En definitiva, un campo literario abierto que nos permita leer las huellas de un momento.

En primer lugar, compartiremos una serie de conceptos teóricos que podrían conformar una propuesta de lectura para abordar un campo literario en movimiento: se indagarán las condiciones de producción de la literatura después de la crisis de 2001 a partir de enumerar un repertorio de fenómenos en el estado actual de la literatura y también tras relevar el funcionamiento de la narrativa y la poesía en la década anterior, cuyas formaciones pre-emergentes anuncian los cambios que personificará la nueva narrativa. Luego, desarrollaremos el recorrido como figura de autor de cada uno de los escritores que tomamos como objeto de investigación: Juan Diego Incardona, Fabián Casas y Washington Cucurto a fin de relacionar sus textos, iniciativas editoriales, vínculo con las nuevas tecnologías y posiciones acerca del campo

con una red de discurso que moldea la época. A modo de cierre, entonces la meta es precisamente descubrir cómo se relacionan estas condiciones de producción y circulación, las temáticas de los autores y la vinculación entre ellos. Orientarnos en ejes de lectura que permitan encontrar en la narrativa significaciones sensibles al imaginario que los rodea.

Propuesta para leer el presente

Hechos literarios

Si acordamos que los grandes escritores y artistas son recordados por cómo retratan el momento que los rodea, esto sucede en tanto los textos artísticos tienen una relación con los sistemas de representación de su época y, así, significan figurativamente, más o menos directamente, las condiciones de producción que los vieron nacer. Los atraviesan y son atravesados por ellas. En la literatura, las narraciones son deudoras de su realidad, que significa, lejos de un efecto directo y determinista de los acontecimientos a sus representaciones, un lazo a procesos que están por fuera de lo estrictamente literario y que suponen su condición de posibilidad. Queremos entonces entender con ojos *williamsianos* a la cultura como *relativamente* autónoma *pero* entrelazada en una trama social-ideológica y política donde la cultura nace y a la vez modifica.

Pensamos entonces cómo el ambiente social dialoga con e interviene en los textos y cómo las narraciones circulan, subvierten o conservan el sentido en el contexto social y simbólico del que forman parte; ver, a partir de la experiencia literaria, la interrelación necesaria entre esferas sin proponer una interpretación de las narraciones desde una torre de marfil que juzgue la buena o mala literatura –como dice Ludmer, *no leer literariamente*–, porque no nos interesa pensar en un campo artístico plenamente puro y encerrado en criterios de valor, sino usar lo literario como lupa de un momento, de un imaginario y de determinadas experiencias sociales. Seguir la literatura en su dinámica de funcionamiento dentro del campo social y simbólico. Esto es, pensar en *hechos literarios*, en el necesario vínculo entre los relatos y la vida práctica y en la lógica de campo que le da valor a esos hechos dentro de un sistema de relaciones. Valor en tanto

significante, reconocimiento de hechos literarios dentro de una red de relaciones, afectos, creencias y tradiciones compartidas/discutidas en un sistema que lo moviliza.

Según Tynianov no podemos tratar de definir a la literatura como algo estático y firme siempre que el hecho literario *vivo* barre todo el tiempo con esas fundamentaciones¹. “Mientras se hace cada vez más difícil dar una definición firme de la literatura, cualquier contemporáneo señalará sin vacilar qué es un hecho literario. Dirá que esto no se relaciona con la literatura, porque es un hecho del ámbito social o de la vida personal del poeta, y que aquello precisamente es un hecho literario” (Volek, 1992:208). Lo que nos interesa aquí es, además de la premisa de no aislar a la obra de su contexto histórico, el hecho de pensar la “evolución” literaria no como un principio constructivo estrictamente autónomo sino ligado al ambiente social:

“No se puede juzgar una bala según su color, sabor o perfume. Se la debe valorar desde el punto de vista de su dinámica. No es prudente hablar a propósito de cualquier obra literaria de sus cualidades estéticas en general. Al aislar una obra literaria de sus cualidades estéticas en general. Al aislar una obra literaria de su contexto, el investigador no la saca en absoluto de la proyección histórica; sólo se aproxima a esta obra con el aparato histórico defectuoso y torpe de un individuo de otra época” (Volek, 1992:210).

Pensamos en hechos literarios cruzados por las series discursivas de su ambiente social: la tradición, el canon, las lecturas de la crítica, la política, lo popular, el campo editorial, la historia personal de los autores, la irrupción de nuevas tecnologías en la textualidad, etc. Retomando la

¹La noción de *hecho literario* supone que la literatura participa de una historia dinámica, que depende también de elementos no literarios, esto es, hechos del ambiente social. Esta idea supuso una suerte de polémica dentro de los Formalistas Rusos. De hecho, el artículo de Tynianov sobre el hecho literario es motivo de una respuesta por parte de Viktor Shklovski, quien descrece bastante de esta idea y vuelve a insistir con que “la obra literaria puede ser analizada y evaluada sin salirse del orden literario”, en tanto, no hay reflejo sino simplemente procedimientos artísticos (ver *Carta a Tynianov*). Si bien los Formalistas de la Segunda Generación superaron el mecanicismo del primero, Bourdieu objeta con vehemencia los postulados rusos que “estos teóricos también se condenan a encontrar en el propio ‘sistema literario’ el principio de su dinámica”. Y es cierto que el Segundo Formalismo subsana el distanciamiento respecto de lo extraliterario pero mantiene el principio de especificidad del campo.

idea de Josefina Ludmer, las narraciones contemporáneas están en un límite que hace difícil encontrar una definición que las encierre. Hay nuevos relatos que se corren de las definiciones tradicionales:

“Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como ‘literatura’”(Ludmer, 2007).

Estudiar la historicidad de los textos desde la impureza nos acerca a esta idea de no separar esferas o, como dijimos, pensarlas *necesariamente interrelacionadas*: no pensar la literatura por un lado y lo social y político por otro, sino trazar la existencia de un cruce cuya premisa propone que toda escritura es una práctica política en la construcción de realidad-ficción.

El campo

Cuando Bourdieu analiza la conformación del campo literario que se quiso a sí mismo como un espacio regido por su propia lógica y con la pretensión de independencia de otros terrenos -como los campos de la política o la economía-, plantea la necesidad de comprender la experiencia literaria renunciando a la búsqueda de la forma pura y, en cambio, reconocer en el impulso expresivo una *necesidad social* que el funcionamiento del campo literario podría esconder. Buscar en la lógica del campo literario o del campo artístico “mundos paradójicos capaces de inspirar o de imponer los ‘intereses’ más desinteresados, el principio de la existencia de la obra en lo que tiene de histórico pero también de transhistórico, es tratar esa obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma”(1992:15).

Ludmer da un paso más y provocativo: plantea una lectura de la literatura contemporánea en la que es posible la “muerte” del campo en el sentido de Bourdieu y llama *literaturas postautónomas* a estas nuevas enunciaciones. Ya no es posible pensar un campo autónomo definido por sí mismo y regido por sus propias leyes sino que se han desdibujado las fronteras entre lo político, lo cultural y lo económico: entre la realidad y la ficción.

Pero si bien Bourdieu define al campo artístico como un “universo aparte”, la letra chica de su propuesta de lectura entiende al campo tan *relativamente* autónomo como *relativamente* dependiente de los campos político y económico (Bourdieu, 1995). Adoptamos el concepto de campo para el análisis de los bienes culturales, pero sin dejar de lado la noción de *intertextualidad* y comprendiendo la sobredeterminación de las estrategias literarias. Una apuesta estética viene homologada con tomas de posición en otros campos (de producción – posiciones políticas). Pensar en términos de campo permite, antes que nada, socavar cualquier absolutización del texto en manos de lecturas que pecan de inmanentes, como dijimos, pero también cualquier intención de mecanicismo entre el arte y agentes externos. En sus objeciones al estructuralismo francés, Bourdieu enfatiza que esta teoría “aprehende las obras culturales como productos históricos cuyo análisis ha de poner de manifiesto la estructura específica, pero sin referirse a las condiciones económicas o sociales de la producción de la obra o de sus productores” (1992: 293). Poner entre paréntesis la historicidad de los bienes culturales es tan limitante como asumir un reduccionismo que asimile la idea de “reflejo” de condiciones externas al texto. Ambas lecturas (interna o externa) ocultan el *campo de producción como espacio de relaciones objetivas*.

Al retraerse las marcas netamente literarias en las nuevas escrituras también pierden lugar los criterios de valor de “La Literatura”. Por eso, insistimos, elegimos leer en términos de reconocimiento de hechos literarios, pues estamos pensando en procesos de transformación que

han subvertido los posibles narrables rompiendo con los valores de lo bueno, lo malo, lo bello, lo estético.

“Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea. O se lee este proceso de transformación de las esferas [o pérdida de la autonomía o de ‘literaturidad’ y sus atributos] y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la ‘literaturidad’, y entonces aparece ‘el valor literario’ en primer plano. Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura” (Ludmer, 2007).

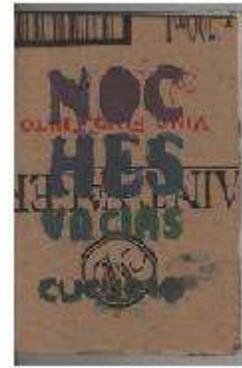
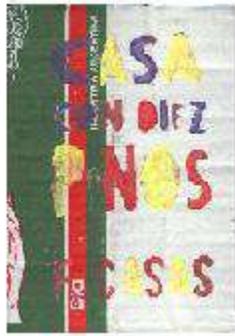
Suponer nuevos relatos que se encuentran en los bordes de un campo, ya no rígido, no es tampoco homologar cualquier rasgo del campo literario a otras esferas, como lo social o lo político. Entre un texto y la realidad política, cultural y simbólica hay puentes, hay condicionamientos, hay relaciones, pero también hay brechas. No podemos reducir un tipo de literatura a una presidencia, década o acontecimiento, porque entre esferas si bien hay continuidades y condicionamientos también hay rasgos que los separan. No se trata de ligar lo político de los textos al referente sino considerar la *politicidad propia* de los textos en tales o cuales condiciones: desde lo narrable, lo representado, las posiciones de autor, lo retórico pero también desde el texto como una realidad en sí misma circulando en los dispositivos de significación social. Pensar, como Ludmer, en literaturas postautónomas construyendo presente junto a otros relatos que participan en la construcción de coyunturas. Ese es el sentido funcional que le queremos dar pero manteniendo el campo como herramienta en el momento de ver agentes que se oponen o se agregan confiriendo una estructura específica a un momento preciso de la cultura literaria.

La máquina literaria fabrica formas de percepción e imaginación que permite hacer visibles actores y voces en la superficie del discurso social. Trabajando con la noción de discurso

de Foucault podemos restituir a los hechos literarios su carácter de acontecimiento, es decir: 1. pensarlos en un juego negativo de *corte*, entre una multiplicación de prácticas discontinuas que se cruzan y se ignoran están aquellas que irrumpen; 2. son *específicos*, no necesariamente retrotraen el significado a sentidos previos sino que cada uno puede ser tomado “como una violencia que le hacemos a las cosas”, y a partir de esa aparición, de esa práctica que se impone se comienza a armar una regularidad de discurso. Como plantea Foucault, a partir de ese acontecimiento que conforma *una serie* hay que ir hacia su exterioridad, a sus *condiciones de posibilidad* (1973). Indagar su juego y sus efectos. Las narraciones literarias aún como práctica minoritaria frente a los discursos de los medios masivos permiten encontrarnos con un estado del ambiente social, de la imaginación y del lenguaje:

“La literatura, aún con toda la eficacia que ha perdido con los medios masivos, es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un “perceptrón” que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación” (Link, 1992:5).

Recorte temporal. Post 2001



La eficacia de los factores externos, como plantea Bourdieu, sólo puede ejercerse por mediación de las transformaciones de la estructura del campo que estos factores pueden determinar (1992:306), por eso, para llegar a etiquetar a las construcciones narrativas como postautónomas -o, como decíamos, desbordando su esfera y en diálogo con las series discursivas contemporáneas-, debieron haber cambios en las condiciones de producción y cambios ideológicos que comenzaron a gestar nuevos modos de expresión simbólica. Esto que, más tarde, recibió de parte del periodismo cultural el apodo de Nueva Narrativa Argentina, puede periodizarse después de la crisis de 2001. Si bien las categorías son etiquetas para el protocolo de la venta: “todo libro en tanto objeto del circuito mercantil, parece requerir la etiqueta que lo lleve de la mesa de exhibición a la caja” (Hernaiz, 2006) esta, la de Nueva Narrativa, es útil al análisis y productiva porque nos reenvía a un referente que enmarca una serie de textos diferentes y de diverso origen, tanto en cuanto a las tradiciones que reclaman como a las posiciones de autor respecto del marco social y político o también del mercado editorial.

¿Qué es lo *nuevo* que mancomuna a la *nueva* narrativa? Si no hay origen sino invención de origen, lo que nos preguntamos es si después de la crisis política, social y económica de diciembre de 2001 podemos constatar, en tanto forma y contenido, la conformación de un nuevo

escenario en el campo cultural y la asimilación dentro del campo literario de *formaciones emergentes* (Williams, 1977), que dialogan con esos procesos de cambio y, al mismo tiempo, de los que si no son efecto directo, sí necesitaron de ellos para darse una materialidad. Como un juego de dominó la eclosión política y social del 19 y 20 puso en cuestión todos los significados que acompañaban un paradigma hasta ese momento hegemónico: el 19 y 20 tuvo sus efectos en la lengua, en las mentalidades, en la cultura - en la gestación de ficciones y palabras. Como afirma Hernaiz (2006): “luego del 19 y 20 se habían modificado las formas de la sociabilidad y el lugar de lo grupal” (Hernaiz, 2006).

Comencemos entonces por esto último: las formas de cooperación y organización social dentro del campo literario. Lo cierto es que una mirada a vuelo de helicóptero sobre el campo literario actual (de 2002 a esta parte) muestra que los circuitos de lecturas en vivo y la gestación de editoriales independientes son elementos que lo distinguen del “ayer”. Se trata de una célula dentro del campo literario que comienza justamente emancipada (y así se reconoce) de las grandes editoriales, los medios de comunicación y de la legitimación académica. Unas *formaciones* en tanto grupo activo y heterogéneo con un sistema de “redes de conexión y comunicación e incluso solidaridad-, que lo mantienen, a su vez, entrópico y sólido” (Hernaiz, 2006). Esa es su especificidad: antes que una poética o una estética compartida, redes de relaciones sociales que intervienen sobre todo en las formas de publicación, circulación y lectura de lo publicado. Así como Benjamin enfrentaba la idea de una *intelligentsia* sólo definida por sus opiniones, actitudes e inclinaciones, los narradores se posicionan aquí en el proceso de producción (1975). Es decir la nueva narrativa tiene, además de publicaciones, un circuito subterráneo de acontecimientos que le dan entidad: encuentros de lecturas en vivo, feria de libros alternativas, proyectos editoriales autogestionados, cierto auge de actividades literarias como

presentaciones y charlas, nuevas revistas en papel y en internet, blogs individuales y colectivos. Como si a primera vista los hechos literarios fueran un correlato de otros relatos sociales. Lo cierto es que la Nueva Narrativa se presenta como una red de relaciones sociales en constante devenir que tiene sus efectos en las formas de producir relatos y hacerlos circular. “Este fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer” (Ludmer, 2007).

La intervención dentro del campo cultural a partir de la creación de sellos editoriales independientes, dijimos, es un elemento nodal en el fenómeno de la nueva narrativa que se alimentó también del clima de autogestión post crisis 2001. Después del 19 y 20, en muchas disciplinas se desplegaron estrategias de producción cultural como alternativa de recuperación que tuvieron como principal motor el emprendimiento personal. Es decir, cuentrapropismo pero en un marco de respuesta *colectiva* a la recesión. Por un lado, agentes que ante un escenario de posibilidades de éxito crítico –época en que era de uso cotidiano hablar de “riesgo país”- y respirando una atmósfera recesiva en lo económico apuestan por volcarse a la actividad que a ‘uno le gusta hacer’; y por otro lado, se trata de una respuesta colectiva: acciones puestas en juego por una clase media en retroceso que se apoyan en valores arraigados durante décadas de ascenso social (Miguel, Beltrán, 2011). De alguna manera lo que Brecht llamó *transformación funcional*: modificación de formas e instrumentos de producción, proponer innovaciones técnicas: “factores industriales, como el auge del diseño y el abaratamiento relativo de los costos de impresión en tiradas pequeñas, más el acceso a tecnologías caseras para imprimir en alta calidad, permitieron un florecimiento de estas empresas” (Vanoli, 2010:18). Estos sellos independientes se nutren, crecen y circulan dibujando un mapa dentro del campo que tiene una comunidad de lectores y de autores-editores como sostén. Los blogs, las redes sociales, las

lecturas, charlas y gestación de ferias de libros independientes² son fenómenos que mantienen vivo y en movimiento estas intervenciones.

De hecho, estas tres características: las editoriales independientes, los eventos de reunión social y (más tarde) el aprovechamiento de nuevas tecnologías –como la explosión de blog, las páginas web, las revistas electrónicas y las redes sociales-, que catalizan diferentes modos de intercambio, fueron elementos que distinguieron al movimiento conocido como *Poesía de los Noventa* y que más tarde incorporó la narrativa. Entre los actores que piensan la literatura actual hay una lectura que abrió el sentido en referencia a cuál fue el elemento distintivo de la nueva literatura: “Poesía actual y cualquierización” (2006). Allí Selci y Mazzoni trazan la clave para leer la producción de poesía desde los noventa hasta mitad de esta década, al notar que la novedad en la poesía “actual” era, antes que los tonos o los temas, su soporte: el objeto libro. De nuevo, las condiciones de producción interviniendo en las formas-contenido. Así como más tarde este camino recorrido por la poesía fue incorporado para reconfigurar a la nueva narrativa, la edición autogestiva es la condición positiva que vuelve hecho literario a relatos que antes de esta irrupción hubieran sido mirados de reojo dentro del campo.

Materializar la famosa premisa de Osvaldo Lamborghini: “primero publicar, después escribir” (2010:159). Según los autores, que crean esta fórmula de *cualquierización*, la publicación se convierte en un fin en sí mismo que “cualquieriza” tanto el medio como las condiciones de posibilidad de convertirse en escritor. Formatos alejados de lo que conocemos clásicamente como libro adquieren esa entidad a partir de las posibilidades que abre el diseño. La

² La FLIA (Feria del Libro Independiente y Alternativa) es una feria itinerante que reúne la producción de varias editoriales autogestionadas. Se realiza eventualmente en diversos puntos de la Ciudad de Buenos Aires, por lo general en espacios recuperados, como por ejemplo la fábrica recuperada por los trabajadores, IMPA, o el estacionamiento de la facultad de Ciencias Sociales de la Sede de Marcelo T. de Alvear. Visitar <http://feriadellibroindependiente.blogspot.com/>

autogestión en la edición de libros tiene que ver, para Selci y Mazzoni, con la imposibilidad de nuevos escritores de acceder a los catálogos de grandes editoriales como también con la crisis de la industria editorial a fines de los noventa, que es el momento en que empiezan a surgir varios emprendimientos: Siesta, Tsé Tsé, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, Plush, Vox, etc. El concepto de libro-objeto cambia cuando un pilón de hojas abrochadas o pegadas con tapas de cartón se convierten en la posibilidad de publicar literatura. En este sentido decimos, con Ludmer, que las categorías de la academia o de la crítica ya no nos sirven para leer este cúmulo de experiencias que aparecen ambivalentes pero con la potencia de ser reconocidas como (nuevos) hechos literarios.

Además, otro dato interesante, lo que se publica dadas las condiciones objetivas del soporte deberá ser breve: poemas o cuentos cortos. Por algo los poetas fueron los precursores en convertirse en escritores-editores de sus proyectos. En este sentido, dicen, la literatura se cualquieriza: cualquiera es escritor así como cualquier cosa es un libro. Hablamos, en términos benjaminianos, de *refundir* las formas literarias: la literarización de todas las condiciones de la vida (Benjamin, 1975). “Se puede publicar un libro, pero un libro que no tiene nada que ver con lo que conocemos habitualmente por tal. La aceptación de la doble conjunción de una potencia (“se puede ser escritor”, “se puede publicar”) con una imposibilidad (“pero no un escritor como Proust”, “pero no un libro como *En busca del tiempo perdido*”) constituye de por sí la condición positiva de la literatura actual. Si no se acepta esto, tanto desde la producción, circulación o lectura, entonces no hay literatura actual” (Selci y Mazzoni, 2006).

En un siguiente artículo llamado “De la cualquierización al texto”, que complementa este que mencionamos, Selci y Mazzoni insisten en este dato empírico y condicionante: el máximo acontecimiento literario de la época –de los noventa- no fue estrictamente literario sino *editorial*;

aspecto que goza todavía de buena salud -aunque no en todos los casos- y que supone que la intervención cultural puede diferir pero no así su costado editorial-material-publicable. Como apuntaba Benjamin (1975), para el autor como productor jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a sus productos sino también a los medios de producción. Y en este aspecto está implicada la apuesta ideológica: “Porque cada editorial de literatura actual propone un modo determinado de editar el poema = x, y en esa medida significa algo, organiza su intervención en el circuito de una manera y no de otra, se relaciona con las demás tomando alguna posición, y es en virtud de todo esto que llega a ser lo que es: una entidad ideológica” (Selci y Mazzoni, 2006).

Los noventa y lo actual

Antes de continuar queremos insistir en no perder de vista dos proposiciones: 1. que las editoriales autogestivas y las formas de participación grupal que se produjeron, lejos de ser un marco neutral de los textos, son significantes, intervienen en la construcción de relatos y son en sí mismas instancias cultural-ideológicas de significación; y 2. abrir un paraguas: leemos *narrativas actuales* y como tales entendemos que el presente no puede enseñarse sino como un campo de debates, discusiones y conversaciones. Así asume la discusión del presente Daniel Link (2006: 18) y es una de las propuestas de Josefina Ludmer, cuando en su último ensayo, guía su lectura de las narrativas del 2000 a partir de lo que llama un método especulativo. La especulación o la ficción especulativa que “inventa un universo diferente del conocido y lo funda desde cero. También propone otro modo de conocimiento. No pretende ser ni verdadera ni falsa; se mueve en el como sí.”(2010: 10).

Y si los noventa tuvieron una significación ideológica hegemónica que concretó sus derivaciones empíricas en crisis de representación política, en el debilitamiento de los lazos sociales, culturales, imaginarios, etcétera, -y además se trata de una década cuyo debate está lejos de agonizar- con la literatura de los noventa pasa algo similar. Los noventa en la literatura son un cuadro variopinto.

Por un lado, la poesía autogestionada y la posibilidad de una estética light, como reconoce Freidemberg en “Parodia y noventismo”, cuando advierte en las poéticas noventistas cierta actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio (2005); pero por otro lado nos encontramos simultáneamente con el momento de la *betsellerización* y

mundialización de la narrativa en contraste con la poesía y el surgimiento de emprendimientos autónomos que se ubican en las antípodas de los grandes grupos editoriales.

Los poetas de los noventa

En el “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”, Martín Prieto y Daniel García Helder enlistan varias características para clasificar a los “recientes” poetas de los 90, nacidos mayormente entre 1964 y 1972. Una de las primeras certezas es que, en su aspiración a leer el presente, los poetas noventistas no muestran -salvo excepciones- una fuerte relación con la tradición literaria, son “poetas de la sincronía” (2007). En este punto coincide Tamara Kamenszain cuando piensa en términos de una poesía profanatoria de su pasado: “se emprende un trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función” (2007). Esa inyección de presente se muestra en cómo se integran a los versos ciertos elementos que no tienen que ver con sistemas literarios ni con grandes tópicos de prestigio: nombres propios, marcas de alimentos y cosas cotidianas.

“Sweet-a-eat! Girlish friendship. ¿Alguien puede explicar lo tonto y peligroso de los besos de las chicas? No. N de nigí ("arco iris" en japonés. También quiere decir "dos en punto". Pero en Japón hay por lo menos dos arco iris al día); O de ola (marina). Impulsadas por el choque de una abeja contra una orquídea, las lenguas quedaron sublimadas por burbujas y suspiros. Dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos y los últimos temores. Malva-vulva-viscos. Tocando marshmallows, pegoteando Moguls”. (*coming attractions*, Marina Mariasch, 1997)

“Cuaderno universitario

Birome triangular

Perpermate

Tinta rápida

Estoy inhibida

Por tanto lujo

Tanta tecnología...” (*Feliz cumple*, Roberta Iannamico, 2009)

“El poeta del 90 se aproxima tan ligero –tan rápido y despojado– a los hechos y las cosas, a los fenómenos y los entes, que el insight metafísico sobreviene en sus versos con mayor frecuencia que en los del poeta de pretensiones metafísicas” (Prieto y G. Helder, 2007).

Lo interesante está en que si los noventas menemistas significaron para el arte la plebeyización de la cultura de elite –atravesada ahora por la cultura de masas y elementos de la cultura popular- su expresión *under* (la autogestionada y humilde edición de poesía) también connotó cierta permeabilidad y mesticidad al ponderar lo prosaico, y hasta lo netamente vulgar como “bello” e incluirlo en un verso poético. Los chicles Bubaloos, el polvo Odex, el helado Conogol, los mocos de la mañana y hasta el pis en el medio de la ruta son parte de un espíritu que no parece necesitar demasiada abstracción ni metáforas³. Como plantea Kamenzain en una charla con Ludmer: “cuando ya ni hay ‘poesía’ (o literatura, si querés) queda lo banal, las nimiedades del presente, lo más intrascendente, la experiencia podríamos decir, pero no una experiencia profunda, importante, sino una que pende de un hilito...” (Ludmer, 108:2010).

Esa experiencia inmediata es el punto de partida. Como dicen Prieto y García Helder, el uso del tiempo presente, el contenido prosaico y la prescindencia de cualquier idealismo no significan un “rebaje” a lo simple e insignificante sino la ontología de estos poemas que no guardan anhelos de mayores pretensiones. “El lugar de la efusión y de la vista panorámica, típicamente líricas, lo ocuparían cierto glamour severo y el vistazo que detecta de inmediato “las ruinas de un embarcadero”, “un par de chanchos que flotan muertos” o “huellas sobre el estiércol,

³ Las referencias nos reenvían a poemas de Marina Mariasch, Darío Hom, Fernando Molle, Santiago Vega y Roberta Iannamico.

en la mierda”, como si la naturaleza debiera mostrarse mórbida para ser entonces digna de mención” (Prieto y García Helder, 2007).

Freidemberg reconoce dos momentos de los poetas noventistas, uno tentativo y otro extremo. Si Edwards y Casas buscaron en los 60 un aire respirable, un lenguaje menos lastrado por los protocolos de La Literatura, el segundo noventismo practica actos de mostración: se obliga a ver lo muy evidente, como un dispositivo de saturación y hasta ejercicio de violencia sobre el lector. “Lo banal y lo seriado, lo que no encierra sorpresa ni revelación, presentado como objeto estéticamente dispuesto a una apreciación sofisticada” (2005).

A fines de pensar qué herencia deja la poesía de este momento a la narrativa que siguió, interesa contar, a riesgo de ser esquemáticos, la síntesis que hace Mallol, los 90 de la poesía agrupados en rasgos comunes y fundamentales: objetivismo, ruptura radical con el neobarroco y apego a la literalidad referencial.

La industria editorial

Link reconoce a la del noventa como la década de la producción cultural dominada por la lógica del mercado global y una literatura acechada por los poderes del mundo (2006: 131). Si revisamos el escenario donde se produce literatura notamos que la industria del libro sufre, desde el menemismo, un proceso de concentración y de polarización producto de la aplicación de políticas neoliberales y de la apertura de los mercados. Son diez años en que los capitales extranjeros adquieren gran parte del mercado editorial local y provocan así un reencauzamiento en términos de impacto cultural, en tanto obedecen a nuevas lógicas de producción y circulación del libro.

Recordemos que Argentina fue centro neurálgico de producción de libros en América Latina: libros que marcaron el boom latinoamericano y de la narrativa local durante los sesenta. La “época de oro” de la industria editorial argentina va de 1938 a 1953, su origen y desarrollo están ligados al nacimiento de casas editoriales que tendrían larga trayectoria en el país. La guerra civil española genera un éxodo de editores y casas editoras hacia América Latina, principalmente México y Argentina. En esos años se fundan Escapa-Calpe, Losada, Sudamericana, Emecé, cuyos dueños en su gran mayoría son exilados del franquismo o republicanos (De Diego: 2006). En un comienzo las librerías ofrecen títulos de autores españoles o traducciones, pero cerca de los años 50 la tendencia se matiza y nacen las célebres Colecciones de Narrativa Argentina. Mientras Emecé apunta a los best-sellers, Sudamericana se propone lograr un espacio para autores latinoamericanos: desde el éxito de *Cien años de soledad* hasta colecciones nacionales que incluyen nombres como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Eduardo Mallea y Manuel Mujica Láinez, entre otros.

Si los sesenta son los años del boom latinoamericano y nacional (aún conservando la fuerte presencia de autores europeos y anglosajones), con el régimen militar de 1976 las casas editoras entran en declive y pierden muchos nombres de su catálogo, producto de la censura y el exilio. En los ochenta comienza el momento de asociación con casas españolas que se encargan de distribuir la literatura local, pero es el momento de menor producción de ejemplares. Los noventa muestran un significativo aumento en cuanto al número de ediciones de libros y un proceso de transnacionalización de las firmas contundente: a fines de la década, el 75 por ciento del mercado editorial estará capturado por grupos foráneos que sostienen lógicas de

funcionamiento mucho más comerciales que culturales⁴. La lógica comercial guía la pauta de publicación.

“Por un lado, abonan la idea de ‘bien cultural’ en tanto producto para la acumulación irreflexiva o el consumo inmediato, idea que entronca con un imaginario que guarda estrecha relación con la cultura de los medios de comunicación y que se basa en las nociones de novedad y obsolencia” (Botto, 2006:214). La industria del libro se reconfigura a partir de una política editorial cuyo fin es ocupar espacios de venta sin importar con qué: los grandes grupos no sólo cuentan con recursos para la difusión masiva de sus productos sino que además instalan el libro en espacios antes hostiles, como supermercados o estaciones de servicio –característica muy noventista- (Botto, 2006). La lógica comercial además vuelve caduco cualquier libro poco rentable y lo convierte en oferta de la mesa de saldos. Pero además, si bien estas editoriales cuentan con algunos editores con experiencia y criterio que se encargan de elegir los más interesantes títulos de narrativa contemporánea, por otro lado sólo acceden a esos catálogos los escritores ya previamente consagrados por la academia o el mercado. No hay un riesgo ni proyecto que apueste a nuevos escritores.

El reino de lo comercial tiene su antítesis en las pequeñas editoriales que nacen, más que como empresas, como actores culturales: “la editorial es concebida como un medio para difundir ideas, arte y/o conocimientos” (Botto, 2006: 223). Beatriz Viterbo (en 1990), Paradiso (en 1992), Simurg (en 1995) y Adriana Hidalgo (en 1997) son algunas de las editoriales de narrativa que

⁴ Los movimientos comerciales más relevantes son la llegada de Editorial Norma en 1991, grupo colombiano con capitales españoles, que compra Tesis (en 1991) y Kapeluz (1994); la fuerte presencia de Planeta, grupo español que más tarde compra Emecé (2000); y lo más significativo, tal vez, una fuerte editorial argentina como Sudamericana es adquirida por los españoles de Random House Mondadori, en 1998. Este último dato es, para Botto, el símbolo de la pérdida total de competitividad y soberanía de la industria argentina frente a los conglomerados transnacionales (2006: 213).

aparecen en los noventa con fines distintos a la competitividad, atributo tan patente en las multinacionales. Aquí, en cambio, las instancias de legitimación serán las revistas de difusión cultural, internet como espacio omnipresente y las relaciones personales que se tejen en este mundillo endogámico de editores-escritores-lectores. El nacimiento progresivo de editoriales chicas podría ser el germen de lo que después, en la década siguiente, se asienta y multiplica con la aparición de editoriales aun más modestas que seguramente se alimentan de esta práctica autogestiva y de la experiencia precursora de los pequeños sellos del mundo de la poesía, que “cualquierizaron” la posibilidad de publicar y verse como escritor.

Como nuestra meta es estudiar ciertos universos poéticos post 2001, nos interesa pensar qué estéticas se comparten bajo este espíritu tan cosmopolitizado y mercantilizado de los noventa; qué representaciones podemos leer bajo un clima político económico y cultural que tiene sus implicancias en el mercado editorial, pero que además se impone gota a gota como modelo único e inevitable de pensamiento y acción social reorganizando la experiencia. En un artículo contemporáneo a este clima cultural, Pierre Bourdieu planteaba: “la autonomía de los universos de producción cultural respecto al mercado, que no había cesado de crecer gracias a las luchas y los sacrificios de escritores, artistas y científicos, está cada vez más amenazada. El reinado del ‘comercio’ y lo ‘comercial’ se impone de modo generalizado en la literatura” (1996: 16). Pero no sólo mediante la concentración editorial, sino también en la crítica y producción literaria cada vez más directamente sometida a las presiones del beneficio inmediato.

Narrativistas, experimentalistas y cosmopolitas.

La confrontación Babel-Planeta de los últimos años ochenta y los tempranos noventa también es exponente de la literatura noventista y su estética. Se trata de dos grupos de jóvenes literatos que aparecen divididos en la escena pública y cuyo enfrentamiento les da notoriedad.

Por un lado, el Grupo Shangai nucleado alrededor de la revista de libros *Babel*, que sale de 1988 a 1991, es encabezado por Martín Caparrós y Jorge Dorio, e integrado por Alan Pauls, Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Luis Chitarroni, entre otros. Los *babelistas* son jóvenes “experimentalistas” que tienen su sustento de legitimación en la universidad y la crítica literaria. En su manifestación literaria, los miembros del Grupo Shangai dicen ser tildados de posmodernos, exquisitos y dandys, probablemente porque sostienen la independencia de la producción literaria respecto de la política y del mercado, es decir, lejos del propósito militante de interactuar con la vida quieren pensarse a sí mismos sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, una literatura más autónoma. La estética que defiende Babel es, fundamentalmente, como dice Saítta, “la ruptura con el pacto de mimesis del realismo; la negación de la linealidad temporal a favor de desvíos y digresiones; la recurrencia a la incorporación del discurso ajeno; la intertextualidad, la cita, el pastiche; el predominio de la autorreferencia y de la referencia intraliteraria; la fascinación por lo metaficcional, en una reflexión constante sobre el acto narrativo en sí mismo; la preferencia por la parodia, la ironía y el distanciamiento crítico; el uso del lenguaje de la teoría y de la crítica literarias; el trabajo con el fragmento, el juego lúdico y la manipulación de los géneros”(Saítta, 2004:248).

Si *Babel* propone la intención de autonomía y la oposición al mercado y a su circulación masiva; los *planetarios* se ubican en el centro del mercado editorial –en torno a Editorial Planeta-

y a partir de 1996 cerca de un suplemento cultural de un diario –*Radar*, de *Página 12*-. Los nombres que lideran este grupo son: Juan Forn –que dirige la colección Biblioteca del Sur de Planeta- y Guillermo Saccomano, Rodrigo Fresán, Guillermo Martínez, Marcelo Figueras –que la componen-. “Propugnan una literatura que cultiva un retorno a la narración a través de tramas bien construidas buscando elaborar un pacto de mimesis con el lector a través del imaginario del público televisivo. Sus narraciones elaboran personajes creíbles, y en muchos casos estereotipados, cuyos conflictos cotidianos se vinculan directamente con la historia política o social.”(Saítta, 2004:249). Al contrario de los *babelistas*, que tienen como marco de referencia la literatura europea, los *planetarios* siguen la tradición americana. Construyen sus relatos tomando la estética de un minimalismo norteamericano, y suman elementos como el estilo directo del cine; las marcas de época (ropa, música, lugares), como Bob Dylan, McDonalds, el cine clase b, la publicidad, etcétera (Saítta, 2004:249).

A la distancia, definidos por Diego Molina como enfrentamientos “precarios”, en los que se sube al ring de moda “supuestos contrincantes” (Viñas, 2010). El exceso de figuración y frivolidad posmoderna, por un lado; contra la literatura popular y la referencia al *compromiso*, por otro, se trata al fin de una disputa que a lo largo de la década se entibia y diluye, y hasta llega a ser reconocida por los propios actores como un golpe de efecto para ganar la escena cultural, dicho en el vocabulario de la época: una operación de marketing para posicionarse en el mercado editorial. Si la plantación de un *versus* es una costumbre necesaria del mercado y/o de la academia debemos reconocer que, menos que con estos dos rótulos, los noventa se van a definir, más bien, a mediados de la década, con el proceso de *betsellerización* en manos de grandes editoriales extranjeras y la representación de identidades globales en detrimento de lo nacional-popular.

De hecho, la narrativa que produce el grupo de Planeta, que conforma la colección Biblioteca del Sur –dirigida por Forn- puede ser pensada como un prelude en cuanto a generación de voces nuevas y contemporáneas de lo que se conforma más tarde en el campo literario. Una marca que indica esa posibilidad de continuidad entre literaturas cuya semántica inyecta presente es que *Historia argentina*, de Fresán, *Rapado*, de Rejtman o *Acerca de Roderer*, de Martínez se siguen reeditando y leyendo en la actualidad. Cuando aparece *Historia Argentina*, en 1991, se convierte durante seis meses en bestseller y hay, junto a este, otros títulos que promueven escritores nuevos en la literatura pero no llegan a tener una llegada y función social de largo alcance. En los tempranos 90, en que nace y recorre el mercado, la colección pronto se interrumpe y las librerías se llenan nuevamente de escritores extranjeros de *Anagrama* -en línea con lo que comentamos acerca de un campo cosmopolitizado simbólica y materialmente-.

Así, los cambios sustanciales en el campo cultural se dan a mediados de la década más allá de la riña entre experimentalistas y narrativistas. Lo que propone Saítta es que los procesos de globalización económica crean un nuevo orden cultural que modifica los contenidos y las fronteras culturales de los Estados. Se pasa de las identidades tradicionales y modernas a las posmodernas, de carácter transterritorial. “Dentro de las literaturas nacionales, una zona importante de lo que se escribe busca adecuar su tema y su forma a las expectativas de un éxito comercial que traspase las fronteras; se trata de una literatura que renuncia a los giros lingüísticos locales, cuyo contenido puede comprenderse en cualquier parte” (2004: 251).

Es interesante reponer las posiciones de críticos, académicos y actores de la cultura que leyeron la época para hacernos una idea de las significaciones que atraviesan autores y obras y los asimilan a esta idea de frivolidad noventista que armonizaba con el auge privatizador y el pensamiento individualista que reinaba durante el menemismo. Daniel Freidemberg, autor del

famoso ensayo “Parodia y Noventismo”, dice que casualmente o no, fue más o menos simultáneamente con la entronización del neoliberalismo que en el campo literario empezaron a ganar terreno “la pose cínica, un desdén activo hacia los valores ‘humanos’ en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social, el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto como marcas de superioridad y el menosprecio a la puesta en juego de la subjetividad en la experiencia que la escritura propone” (2005).

Damián Tabarovsky también escribe un ensayo - *Literatura de izquierda*- en el que carga las tintas contra la literatura light del “café con leche” que vuelve, según él, para arrasarse con un nuevo canon (Fogwill, Lamborghini, Guebel, Aira, Puig). Se refiere más que nada a los escritores que están ligados al mercado y a los medios masivos de comunicación –cuya célula es el grupo de los *planetarios*-.

“Mezclando la jerga del rock y la creencia de que Bob Dylan es el gran poeta norteamericano vivo, con influencias que van de Soriano al realismo sucio, y propagando la curiosa certeza de que entre el periodismo y la literatura hay sólo un paso, hasta mediados de los ‘90 la reacción al nuevo canon provino de un grupo de escritores más o menos jóvenes, que hacían de la familia personal su tema literario. Mediáticos, en el sentido de que es casi imposible separar sus textos de la construcción de su imagen pública (...) la literatura convertida en comunicación” (2004:29).

Según Tabarovsky, estos escritores –Fresán, Civalé, Forn, Martínez- cuestionan la estética menemista sin cuestionar (o, al revés, aprovechando) la esencia en la que se moldean los 90: la idea de éxito en el mercado, la mediatización, las fórmulas publicitarias, los posicionamientos y reposicionamientos de imagen corporativa. La sentencia es clara: “fueron la imagen pujante de una literatura pujante de un mercado pujante de un país pujante: encarnaron la revolución productiva de la literatura argentina” (2004:30).

Vecino y Vanoli remarcan que, por el lado de la narrativa, en esta década las proposiciones son tan extranjerizantes como antipopulares, pues si los *babelistas* manifiestan una

defensa del ‘arte por el arte’ y cierta herencia francesa, la formación de los nucleados en torno a Planeta “falló por su frivolidad, su incapacidad de insertarse en relaciones sociales que superasen la hegemonía mediática, su incompreensión de lo político y su elitismo travestido en modernidad” (Vanoli y Vecino, 2011).

Se puede percibir cierto sesgo en estas lecturas acerca de la narrativa de los noventa. Década en la que, además de esta disputa de cotillón, nacen otros proyectos como la propuesta de *Con V de Vian*: una revista que está lejos del cultismo académico de Babel y de la fuerza comercial de Planeta. Sale desde diciembre de 1990 hasta diciembre de 1999. Fundada por Sergio Olgún, Pedro Rey y Karina Galperín, tiene una tirada austera pero se proyecta hacia la invención de un público lector y el descubrimiento de nuevos autores: “la revista postula la irreverencia y la provocación como modelo de intervención (...) se sostiene una posición contraria a la especialización y a la crítica académica” (Saítta, 2004: 253). Se autodefinen como antiacademicistas, lo que implica enfrentar a la crítica especializada de la Facultad de Filosofía y Letras como único modo de legitimación literaria –que en este tiempo monopolizan el campo- y por propiedad transitiva a lo que significa y pregona *Babel*. Según Olgún: “*V de Vian* intenta ser una especie de cicatrizante, de unir ese corte generacional, tratemos de acercarnos a eso, discutamos eso, pensemos qué ocurrió, rescatemos a Cortázar, la narrativa de los sesenta, Briante, Castillo, incluso para discutirlos, nos interesaba eso. El menemismo había cortado toda posibilidad de lo político” (Vanoli: 2008).

Si en la literatura no hay otra posibilidad que la de festejar el consumo o la no proyección hacia un futuro, y eso es lo que representa –y tiene lectores concretos- la narrativa de la colección Biblioteca del Sur seguramente se debe a que esas significaciones detonan de un tinte epocal.

Como dice Drucaroff, que no se hable de un pasado militante no excluye la posibilidad de política:

“No son cuentos que hablen del compromiso social o transformación revolucionaria. No, no hablan de eso, pero sí de política. Sólo que a su modo. Precisamente porque no se engegocen de voluntarismo ni de nostalgia por las luchas de la Argentina previa a la dictadura, abren los ojos a la sociedad que los rodea y lo que hacen entrar a la literatura es el presente, un presente que en la clase se solaza con Ray Bans, cocaína y sushi” (Drucaroff, 2011: 50)

Son escritores que conforman la primera generación medianamente joven después de la dictadura y sus planteos literarios tienen, desde ahí, cierta urgencia: “estos escritores tocaban significados de su tiempo y por eso encontraron a los lectores que resonaron en ellos” (Drucaroff: 2011:95). La sospecha que estigmatiza de frivolidad a estas escrituras posiblemente proviene del sincero acercamiento de esta serie de relatos a su presente, no solo en cuanto a su representación sino también en su modo de funcionar. Que no haya continuidad ni circulación de estas narrativas, ni generen relaciones sociales o tramas políticas, habla de las condiciones de producción en las que se escribe. Digamos, el lugar social de la literatura de los noventa, como dicen una serie de críticos que comulgaban con esa idea: por cuyas páginas vagabundeaban, semimuertos, personajes desinteresados, irreflexivos, apáticos, eventualmente consumistas, fiesteros o drogones en público y abúlicos perplejos en privado (Mazzoni, Selci, Vilela, Kesselman: 2009).

La vuelta al giro local

Lejos de una imagen de país, mercado y literatura “pujante” –como caracterizaba Tabarovsky-, después del 2001 vemos cómo se afianzan estas formas de autogestión literaria producto no sólo de la crisis y de la imposibilidad de acceder a las grandes editoriales, sino también a raíz del reposicionamiento de la cultura escrita que trajo la cultura digital. Nos interesan entonces qué nuevos horizontes de representación aparecen después de la crisis del 19 y 20. Más que nada si entendemos a la literatura como parte de la construcción del imaginario social y como una forma de participar en la fabricación de significaciones del presente. Si en los noventa lo que prima es lo frívolo, lo individual y las tendencias dictadas por lo global, tras la ruptura de ese paradigma, lo que encontramos en ciertas narrativas es una relocalización: representaciones de elementos barriales, el compromiso social, elementos de la cultura popular y, a su vez, cierta mirada cínica respecto de las secuelas de las políticas neoliberales. Como plantea Lafosse: “esta focalización en el pasado, que por momentos se construye como oposición y contracara del discurso neoliberal de los noventa, tiene como uno de sus ejes la revalorización de lo nacional y popular, retomando cierta preocupación por lo social en términos ajenos al imaginario de la década menemista” (2006).

Frente a un escenario de organización cultural claramente legible en los noventa, después de 2001 es más difícil identificar grupos que se alineen según herencias estéticas. De hecho la relación de vínculo o desplazamiento respecto al mercado editorial como forma de dibujar zonas es eficaz sólo en parte. Según Saítta: “El corte ya no pasaría entonces por una posición determinada respecto de la obra de Borges, sino por los vínculos que esos textos entablan –o buscan entablar– con el mercado o en contra de él. Habría así dos grandes zonas dentro de la

literatura argentina de hoy: una que se ubica a sí misma en estrecha –y en algunos casos única– vinculación con el mercado y los medios masivos, por un lado; otra que se piensa, en cambio, de espaldas a los criterios de legitimación de la industria cultural o el bestsellerismo y circula por carriles casi secretos” (2002). Pensamos en cambio que la dicotomía literatura *para el mercado* versus literatura *para el lenguaje* entra en crisis. Es cierto que en los primeros años de la nueva narrativa, lo que se dibuja luego como una formación dentro campo literario más tradicional, aparece desplazado de los mandatos del mercado (léase el bestsellerismo, grandes premios, etc.) pero, en su trayectoria, esa propiedad deja de funcionar: los actores se consolidan desde sus respectivas posiciones y desde ahí van a ser retomados por los clásicos suplementos culturales de medios gráficos masivos, que empiezan a adoptar criterios de valoración más neutrales y más amplios. Esta apertura es otra de las razones que motivan a pensar en términos de un corte que actualiza cuando las formas y las técnicas de producción trastocan los modos tradicionales de funcionar de los campos culturales, literarios, editoriales en su producción, circulación y legitimación.

Bajo ese significado queremos pensar lo *nuevo* de la narrativa contemporánea: escrituras ligadas a *procesos* más que a productos acabados que reclaman legados estéticos. La posibilidad de construir presente tiene que ver más con la puesta en juego de la propia experiencia en cada posición de sujeto: la adolescencia en los noventa, la crisis del 2001, la recomposición kirchnerista, cierta cultura rockera y una clara actitud cínica conforman la *estructura de sentir* de estos narradores. Hablamos de estructura de sentimiento remitiéndonos a la definición de Williams, pensar en la cultura de un período determinado, pero es más que eso: es la forma en que esa cultura *es vivida* por sus productores y su público, la experiencia concreta que comprende ‘actividades particulares integradas en formas de pensamiento y vida’ (Altamirano y Sarlo, 1980:

40). Como dicen Vecino y Vanoli esta nueva red de narradores “confluye en una red de sociabilidades donde la presencia virtual y la presentación de la persona en las superficies digitales y las redes sociales, así como en lecturas públicas y debates, se hace imprescindible y notoria” (2010: 264). Se resalta la calidad de la experiencia social en el campo de la cultura en tanto se la comprende dinámicamente en sus relaciones reales, en su funcionamiento concreto, en la manipulación y en el pasaje por la subjetividad personal y grupal.

Entre las instituciones mediadoras que posicionan y difunden –y también consagran– conductas estéticas, ante la conformación de la nueva narrativa, el mercado es el que se muestra más dócil, pues a la inclusión de los jóvenes narradores dentro de las reseñas y artículos en los suplementos culturales de los diarios, hay que sumarle que –después de una etapa inicial y hasta de “laboratorio” en editoriales independientes– los escritores comienzan a ser publicados en las grandes editoriales (Casas, Cucurto, Incardona corrieron la misma suerte en sus carreras). En cambio la selección y reconocimiento de la crítica literaria académica es la que ofrece más resistencia, conforme a su forma tradicional de clasificar los textos. En 2006 Graciela Speranza escribe:

“Nuestras ficciones, es cierto, más proclives durante décadas a manifestar un ‘refinado desprecio por la realidad’, parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat, aquilatado en el protagonismo de lúmpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo. Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad. Cuesta, con todo, detectar las astucias de un nuevo atajo hacia lo real. Se entrevé más bien una vuelta atrás, como si el lenguaje desmañado y brutal, el costumbrismo *aggiornado*, y ‘la capacidad de convertir a las capas sociales bajas en materia de ficción’ resolvieran trasnochadamente el acceso a la realidad” (2006: 22).

Nos interesa la idea de este tipo de juicio, que junto a Pauls, Sarlo, Kohan, Cohen, Tabarovsky, conforma un cuerpo crítico que mira despectivamente las nuevas narraciones en la

medida que, pese a todo, la crítica sigue siendo esa institución que descubre, dictamina, sanciona, premia o condena. Es decir, pone en circulación textos, decide (no unilateralmente) el valor de una mercancía, pero, como propone Link, la crítica también puede ser pensada ella misma como una mercancía: el mercado de libros no es homogéneo; aparece estratificado, constituido por clases de público que se superponen, se rechazan, se complementan. “La literatura, puede pensarse, no tiene derecho a existir si no va acompañada de un discurso explicativo que la justifique ante la historia o la excluya de ésta. La crítica también es esa policía de la que tanto ha hablado Foucault: allí obtienen (pero no siempre) las clases dominantes un cierto sostén ideológico suplementario, adecuado a los lenguajes actuales” (Link, 2006:61).

La tradición y sus instituciones, la crítica en tono más conservador en este caso, es *poderosa*, como plantea Williams, “debido a que se halla sumamente capacitada para producir conexiones activas y selectivas, dejando de un lado las que no desea (...) y atacando a las que no puede incorporar” (139: 1977). Pero lo tradicional, como sabemos, también es *vulnerable* en tanto un proceso cultural activo incluye -además de instituciones tradicionales- *formaciones*, de movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura. La pregunta será entonces cómo la crítica tradicional está leyendo los cambios en el campo simbólico de la nueva narrativa. O qué valores se ponen en juego cuando se juzga, como piensa Kohan, ciertas escrituras como “in-escritura”; y si bajo estos esquemas podemos delinear la figura de un *ellos* y un *nosotros*: esto es, la narración del otro cultural en un contexto que no prescinde del factor social, ni de las marcas de época culturales y técnicas que el renacer de la discursividad política incentiva.

“Sujetos y tecnologías”

Cuando hablamos de *estructura de sentimiento* estamos pensando que, para leer diacrónicamente los textos narrativos, es necesario ponerlos en tensión con otras series que comprenden lo que los autores hacen, viven y piensan, y relegarnos de una lectura acabada e intrínseca de la obra: “si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos” (Williams, 150: 1977). Pensar en *estructura de sentimiento* es un atajo metodológico para poder dar cuenta de elementos, como piensa Williams, característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente activos de la conciencia y las relaciones; elementos como una *estructura*: como un grupo de relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión; también una experiencia social que se halla en *proceso*, que a menudo no es reconocida como social (1977). La estructura de sentimiento opera como organizador y tamiz de experiencias culturales, y se puede convertir en un centro productor de nuevos significados y nuevas formas de lectura y circulación.

El autor –o en términos de Foucault, la *función autor*- si bien no la precede, se atestigua en la obra como el gesto que le da vida. El nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: “no va, como el nombre propio, del interior de un discurso a un

individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura” (Foucault, 1969:20). Es un principio de agrupación de discurso, un bosquejo desde el que se puede planear un horizonte de lo escrito y lo no escrito, como unidad, origen de significaciones. En este sentido, las narraciones del presente que toman la forma del testimonio, de la autobiografía, del reportaje periodístico, de la crónica, del diario íntimo, y hasta de la etnografía; y que, como anota Ludmer, “salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano”, son interesantes en sí mismas pero también más allá de ellas: en términos de Barthes, se trata de pensar en *textos* más que en *obras* cerradas; en los autores menos *propietarios* que *relatores/mediadores* de sus escrituras convocando una red de discursividad que modula el campo cultural y la experiencia.

¿Qué pasa si esos autores, como describimos, participan -más allá de la escritura- en los procesos simbólicos y en las prácticas materiales que cambiaron la forma del objeto libro, el consumo de literatura y la difusión de nuevas sensibilidades? ¿Y qué pasa si, además, en ese proceso hay un elemento tecnológico que intercede debilitando las instituciones tradicionales de legitimación y publicación literaria? La *función de autor* de Foucault es parte de la *figura de autor* que define Julio Premat para pensar todo proyecto literario ligado a una invención: una ficción que confirma las posiciones discursivas en el relato y una figura de la que se desprende una imagen. El “mito de autor” no solo se define en estrategias de autoficcionalización, sino también en la política de edición, en los ensayos, en sus declaraciones sobre literatura y, por supuesto, en la lógica misma de sus relatos (Premat: 2009: 245).

Una posición de sujeto traspasando lo escrito y vinculándose con la experiencia, con lo no escrito y con los límites de la ficción tiene que ver más con textos en red que obras guardadas en bibliotecas. Como dice Barthes, hay que tomar al texto como campo metodológico. “La obra se ve (en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: el Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto” (1987:75).

Si hay algo del presente que concretiza esta idea de *texto viviendo en el lenguaje*, esa es la realidad 2.0, porque el Texto *es* también *en* otra realidad material. Si las instituciones del campo, en el sentido clásico de Bourdieu, incluían pequeñas y medianas editoriales, medios destacados de difusión cultural, una crítica académica o cultivada, mecenazgos, salones literarios, etcétera, ahora instancias de la informática o de las nuevas tecnologías (aún cuando el mote de *nuevas* suene anacrónico) se agregan a los procesos culturales desterritorializando y modificando pautas de funcionamiento tradicionales. La web atraviesa la literatura, construye el Texto: la crítica académica no pierde su figura de autoridad pero tiene que convivir con otras voces que la democratizadora red virtual escenifica.

El dato empírico es que el formato libro-papel ya no encierra todas las posibilidades de expresión, como tampoco los caminos tradicionales para llegar a la “meca” de la publicación. Un sitio grupal o personal puede difundir una nueva iniciativa cultural con más eficacia que las revistas en papel, como fue el ánimo de la revista digital *El Interpretador* fundada por Juan Diego Incardona en 2004. Así como también un blog autobiográfico puede ser sistematizado y convertirse en libro, como *Objetos Maravillosos* del mismo Incardona, publicado por la editorial independiente Tamarisco. Por eso hablamos de textos que implican una experiencia de los

límites. Cuando describíamos el proceso de “cualquierización” de la literatura mencionamos a Eloísa Cartonera como una de las editoriales más pujantes en su intervención de campo, pues se trata de un proyecto más que cultural. Empieza en 2003, momento en que resurge el fenómeno cartonero en Buenos Aires, como una iniciativa de Santiago Vega y Javier Barilaro. Se trata de un acontecimiento cultural, social y comunitario: Eloísa Cartonera les da trabajo a ex cartoneros, que se dedican a cortar los rectángulos de cartón corrugado recogido en la calle que serán las tapas de libros fotocopiados; publica tanto artistas inéditos como autores reconocidos y luego vende los libros a precios muy económicos. “Necesitamos eso: que el libro se acerque, que la gente lo compre más. Queremos bajar el precio, para que se venda, popularizarlo, dar más laburo”, dice en una entrevista Vega (más conocido por su seudónimo Washington Cucurto), cuyo emprendimiento editorial interesa resaltar porque, como vemos, Cucurto interviene en el campo literario no sólo subvirtiendo lo *publicable* sino que amplía su praxis hacia una articulación literaria, económica y política.

Incardona también participa de esta apertura de parámetros del campo literario con la creación de la revista digital *El Interpretador*: “Como la cantidad de cuentos que había escrito era considerable, tuve la necesidad de publicarlos. Pero todos los espacios parecían cerrados. Entonces conocí Internet”, cuenta Incardona en las primeras páginas de *El Ataque* (publicado por Eloísa Cartonera) y de *Objetos Maravillosos*. Así como Cucurto e Incardona, Fabián Casas también aparece en las publicaciones de cartón e independientes: edita poesías en Eloísa Cartonera y publica una serie de cuentos y una nouvelle en la editorial Santiago Arcos, firma que nació a fines de los noventa mientras las editoriales más grandes se desnacionalizaban.

El mapa cultural se agranda y las clasificaciones de *qué es* un hecho literario también, gracias a la publicación autogestionada y a la democratización que significaron los blogs. Entre

sus “18 desafíos para la literatura contemporánea” Bruce Sterling -veterano de la generación cyberpunk- testimonia: las barreras para acceder a la publicación desaparecieron, dando paso a gigantescos torrentes de expresión escrita subliteraria o no literaria; y, los algoritmos y las redes sociales reemplazan a la labor de los editores y las editoriales (2009). Los autores pueden jugar con fragmentos de chat, de mails y foros cibernéticos simulando una cercanía a “lo real”, un *como si* de recortes de voces virtuales que construyen una novela documental.

La web atraviesa la autonomía literaria en lo formal, en las instancias de legitimación y circulación y convierte al libro que para Cucurto es “el objeto más viejo del ser humano”, en una *vanguardia técnica*.

La posibilidad de no-clasificación que define Barthes (1987:75), esto es, el Texto que no se detiene en la (buena) literatura; que no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros y que por el contrario (o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones, puede producir la irrupción de lo sub-literario (Sterling), de la inescritura (Cohen) o, lo que es parecido, la entrada de los no-escritores al campo siempre que “la literatura sigue las discursividades tecnológicas porque ellas son la novedad” (Sarlo):

“El ingreso de nuevas tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de internet, el correo electrónico, el chat, los mensajes de texto, los mensajes en las casillas telefónicas, no puede ser pensado bajo el régimen que permitió discutir la novela policial o la presión de la crónica periodística sobre la ficción. Lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercado sino los modelos genéricos de los *no escritores*. Como el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya, ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*” (Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*, N86).

Ante este diagnóstico la respuesta tácita es la de Ludmer que afirma que ante un proceso de transformación de las esferas –es decir, la pérdida de la autonomía o de ‘literaridad’- las

alternativas son aceptar el nuevo escenario y cambiar de lectura o, al contrario, negarlo y seguir ponderando el ‘valor literario’: “O no se lo ve o se lo niega” (2007). Pero al margen de esta discusión que ha enriquecido la forma de acercamiento a los textos y que, por cierto, ha abierto la posibilidad de una nueva episteme, nos interesa pensar *qué voces* son representadas, quienes son aquellos que *no saben escribir*: una voz materializada en la escritura que muestra el eco del que no escribe (¿o del que no *escribe bien?*).

La literatura como traición

Leer desde De Certeau (1999) la representación de la voz popular supone una desconfianza: la cultura popular, por definición, afásica y leída desde sus prácticas aparece bajo *otra* legitimidad, la de la escritura y así, en ese instante: deja de ser. Según Martín Barbero una de las características propias de la cultura popular es su oralidad, el hecho de ser una cultura no letrada; sus relatos no viven en el libro sino en las historias y refranes que se cuentan de boca en boca (1983). Por eso, si algo de lo popular entra en el terreno literario, con coordenadas y registros distintos, supone el gesto de violencia simbólica de nombrar a su otro cultural (De Certeau, 1999). Pero, como sostiene María Rodríguez, un primer nivel de análisis de la cultura popular supone detectar quién produce el gesto de captura: “la cultura popular se define por una posición que señala la carencia de medios para nombrarse, para producir discursos legítimos sobre sus prácticas” (2008:314).

“... y nunca falta un poligriyo que repite el chamuyo en el diario, en la radio, en la tevé, que Celina está lleno de hampones, que los taxistas no te llevan, que el raterío te caretea en toda esquina, porque está todo podrido, man, te vuelan el coco, te comen la jeta y te dan para que tengas, ¡pero se mandan cualquiera loco!, ¿tan policías son, tan policías?, te ponen cartel de chorro y te quieren tirar el fuerte abajo, pero yo te puedo batir la posta porque aunque me agarre la polimorfa y me quede pegado, nadie puede negar que Celina es la tierra de toda mi vida y que ahí crecí con los guachos y los mosquitos y entonces sé de qué hablo cuando te hablo y escuchame si te cabe la verdad, no te ortibés y prestame atención ...” (Juan Diego Incardona, “El 80”, *Villa Celina*, Ed. Norma)

La posibilidad de narrar la voz del otro que se conoce bien, como lo hace Incardona, demuestra como dice Rodríguez que *toda autobiografía es, por definición, la historia de un triunfo* (2008:315). La representación no agota el referente y un error de perspectiva podría ser confiar en la transparencia de los códigos sin advertir la distancia que la mediación de la

apropiación de esa voz significa. Incardona y Cucurto, aún con sus intervenciones políticas dentro del campo cultural, deben ser quienes mejor refractan la idea de la traición a la clase que significa el “triumfo” de poder narrarse. Cucurto, nacido en Quilmes, repositor de supermercados y lector en sus tiempos libres puede escribir un manifiesto cínico que dice así:

“la mayoría nunca leímos un libro de historia
y si alguna vez lo leemos (cosa improbable)
lo haremos en la letra
de la clase oligarca letrada (...)
yo soy de la clase que hace años
sabe que nada va a cambiar,
y por eso no me creo las promesas de cambio
ni las buenas intenciones...”
(W. Cucurto, 1810, *La Revolución vivida por los negros*, Emecé)

Juan Diego Incardona, de Villa Celina, hijo de un tornero y de una maestra, artesano, vendedor ambulante de anillos, pero también formado en Letras, creador de una revista cultural y actualmente relacionado con la gestión cultural del ECUNHi, representa en su escritura las contradicciones vitales de esa procedencia de origen conviviendo con la distancia que produce el abandono:

“Entonces lloré. Porque todavía quedaba vida en Villa Celina, vida reconocible, pese a los prolijos epitafios que escribo con tanto esmero. Abrí la puerta del patio y fue como entrar en uno de mis cuentos. La gente, que colmaba la casa de Juanita, saltaba al compás de una tarantela” (*Objetos Maravillosos*, Ed. Tamarisco).

“En los años posteriores cometí una traición de clase y debido a esto no pude mirar a los ojos a los colegas artesanos de Plaza Francia, de Parque Centenario, de Palermo viejo (...) ¿por qué reniego de mi trabajo, la venta de objetos maravillosos? ¿Por qué lo descuido si me dio de comer durante más de diez años?” (*Objetos Maravillosos*, Ed. Tamarisco)

Si aceptamos la noción de *figuras de autor* (como parte de la función autor), todo proyecto de escritura impone una invención de sí. La invención de un “mito de autor” tiene que ver con lo que el narrador escribe, publica, edita pero también con la figura de sí que proyecta en cada intervención discursiva –las estrategias de autoficcionalización-. Lo que cada uno dice sobre su historia, su ficción, su producción literaria y todo aquello que discute o sostiene un lugar en el campo cultural puede leerse bajo esta lógica de construcción: de darse a leer, darse a conocer, darse a cuestionar como personaje (Premat, 2009). La idea básicamente es que todo autor se construye no en los textos y más allá de ellos, pues para que las narraciones existan, es necesario agregarles una segunda dimensión ficticia, que en alguna medida los englobe y complete. Construirse supone forjarse una identidad. Algo que se procesa en la escritura y en la autofiguración. La primera elección de los escritores puede ser pararse subterráneamente frente al mercado, la crítica, la política editorial, el canon, entre otras cosas. Pero en la medida en que el juego en el campo cultural se define en una red relacional, vemos que aferrarse al lugar de donde nacen sus prácticas, representar cierta estética y reponer incansablemente ese pasado afirma cada vez el lugar desde el que se enuncia.

El dato autobiográfico como insumo se ratifica. Cuando Esteban Schmidt se refiere a los narradores que después del 2001 eligieron “politizarse” a través de una “identidad lo suficientemente maleable como para que entrar o salir de ella no comporte nunca un grave error sino una pequeña apuesta equivocada, un juego de niños” se refiere al “handicap de genuinidad” de Incardona:

“Juan Diego Incardona, autor de *El campito*, expresa la variante hegemónica y más simpática del neoperonismo porque Juandé, como se lo conoce en el ambiente, es un muy buen chico, al que quiere todo el mundo por sus años proletarizados en la creación de bijouterie, muy hermosamente descriptos en el libro *Objetos maravillosos* (Tamarisco) y

porque se crió en Villa Celina, en el partido de La Matanza, y como nadie más que escriba se crió en Villa Celina, se asegura un handicap de genuinidad” (*Revista Ñ*, 26/9/2009).

Mientras los jóvenes de clase media hiperescolarizados provenientes de hogares comunistas, socialistas y hasta radicales, encuentran en el neoperonismo, dice Schmidt, un pasatiempo, una nueva y efectiva identidad maleable para sus escrituras, Incardona sí es, en cambio, un portador *genuino* del peronismo de cuna: habla desde La Matanza, donde vivió treinta años. “Me siento más extranjero vendiendo anillos por Palermo, que en el barrio en el que todavía vive mi familia” nos dice Incardona en una entrevista y agrega que él escribe *para su clase*:

“En muchos cuentos míos cuento historias y trato de buscar un lenguaje llano para que pueda ser leído por un público común, aunque por momentos también tengo la pulsión más musical y trabajo con las jergas, etc., pero también tiene marcas de oralidad. Después los elementos que trabajo son un combo de la cultura popular del conurbano: peronismo, fútbol, rock, religión y todo lo que es el mundo del trabajo, entonces la gente que me lee y que es de ahí también se siente identificada, para mí eso es genial y viene pasando, que mucha gente de la zona, de Villa Celina, se enteró, ha leído mis cuentos, me manda mail, está buenísimo. Y después muchas escuelas que leen los cuentos de Villa Celina, los chicos trabajan, hacen dibujos, historietas, para mí es genial escribir y que eso circule por afuera del pequeño mundo de la literatura, más cultivado, más entendido, sino trabajar una sensibilidad que sea más popular, no necesariamente populista” (Entrevista realizada en diciembre 2010).

Al margen del dato empírico acerca de los lugares de origen de los autores, el equívoco puede ser precisamente pensar en lo *genuino* o trazar como elemento legitimante *solamente* la procedencia. Como sabemos, con Hall, un actor puede intervenir en el campo cultural y la correspondencia con la ideología del grupo o clase de pertenencia es *no necesaria*: “no hay una ley que garantice que la ideología de un grupo viene dada de una forma inequívoca, y que se corresponda con la posición que mantiene ese grupo dentro de las relaciones económicas de la producción capitalista” (Hall, 1998:32). En cambio, las posiciones de sujeto tienen que ver con

una interpelación (Žižek, 1993): es uno de los modos en que reconocemos nuestra posición como agentes del proceso social y dentro del campo de producción cultural la dedicación y afirmación de cierta semántica.

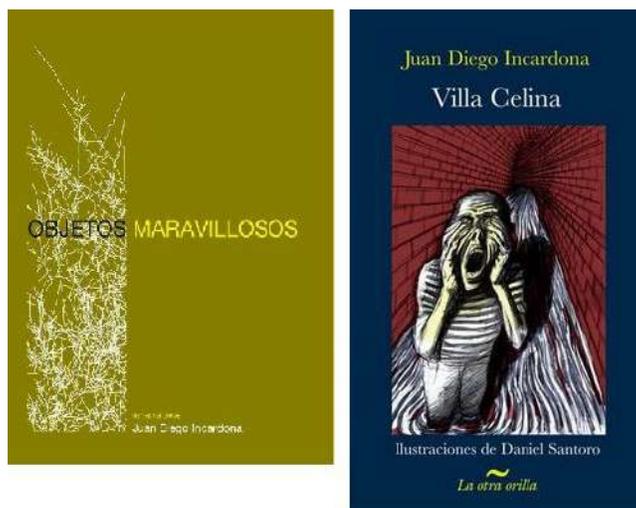
La posición de sujeto del narrador es paradójal. Primero, se trata de hablar a su otro, porque por definición el sujeto popular no puede hablar sin alterar las condiciones de poder y saber que lo constituyen como tal: deja de ser una vez que se vale de las coordenadas de la cultura escrita. Hablamos de una identidad relacional más que ontológica. Segundo, dichas mediaciones que atraviesa la cultura popular para ser narrada no niegan su pretensión de verdad. Un lugar legítimo, aún cuando es el otro quien dice lo que es la cultura popular, valiéndose de la apropiación de usos y prácticas que retumban en los textos escritos: la convención de la ficcionalidad no suprime la experiencia del cuerpo trabajador, subalterno, inmigrante que da testimonio. La autoridad cultural de una narrativa testimonial puede ser leída como una metonimia de las prácticas culturales de representación complejas y variadas de una comunidad:

“En la cortada del pasaje Pérez, escucho de boca de Máximo la palabra ‘Chabón’. Estamos jugando al fútbol en la calle. También dice, cada vez que algo está bueno, ‘Pulenta’. Yo le dije esa palabra a mi maestra y me retó. Mi mamá también me retó cuando se la dije a mi viejo. Mi papá, en cambio, se rió. A Máximo todas esas palabras se las pasa su primo, que es muy grande y vive en la provincia. En San Antonio de Padua”. (Fabián Casas, “El Bosque Pulenta”, *Los Lemmings y otros*).

La voz de un conurbano lejano se mezcla con las voces también marginadas del Boedo de Fabián Casas, quizás porque, de acuerdo a Imperatone, la cultura letrada busca en lo imposible de ser dicho en sus propios términos “una vivacidad que no sea letra muerta” (1999:170).

Lo más extraño de mi vida es esta costumbre de escribir tantas horas, tantos días, en tiempo frío, en cálido, en el barrio o en el centro, dedicar la vida y el cuerpo a la silla y la pantalla.

Objetos Maravillosos,
Juan Diego Incardona



Ni vanguardistas ni narrativistas, peronistas

“Hijo de un italiano del sur, en mi adolescencia encarnaba el sueño argentino de ‘mi hijo el dotorr’, o quizás abogado, o mejor aún: ¡inyeniero! Por eso, cuando terminé la primaria, aunque me gustaba leer Historia, novelas de Ciencia Ficción, de Aventuras, mis padres dijeron que lo que más me convenía era anotarme en un colegio industrial. Yo no quería saber nada, porque me enteré que tendría que ir a doble turno por el taller y, lo peor de todo, cursar un año más que en el comercial. Pero ellos me respondieron con un viejo sofisma político: *Cuanto peor, mejor.*”

Juan Diego Incardona entra a la narrativa en clave autobiográfica y transfigura más tarde su narrativa en un engranaje de elementos cotidianos y fantásticos, manteniendo la marca etnográfica. De acuerdo con Ludmer, se trata de situar sus escritos en esa posición diaspórica de *ser y no ser* netamente literario: de presentarse bajo una forma que puede ser leída y reconocida bajo otras coordenadas. En blogs, revistas digitales, libros de cartón o en formas librescas más

acabadas leemos su historia personal: vive 30 años en Villa Celina, durante trece años trabaja de la venta ambulante de anillos que él mismo fabrica, hasta 2008, cuando empieza a trabajar en el ECUNHI con las Madres de Plaza de Mayo. Topográficamente, Juan Diego se ubica en la zona del sudoeste del conurbano bonaerense: Villa Celina, limitada por la avenida Richieri y General Paz, la cuenca Matanza-Riachuelo y el Mercado Central. Cultiva una literatura vinculada a la experiencia: la mezcla que moldea su formación es el colegio industrial (legado paterno) y la carrera de Letras (herencia materna). Lo mismo pasa con la fuente que alimenta la presencia del mundo del trabajo, el ambiente barrial, la cultura del rock y la estética peronista.

La instalación del trabajo como insumo literario es parte del revisionismo y realismo que cobra fuerza después de diciembre de 2001 y particularmente a partir de 2003. Para Incardona el trabajo de vendedor y de artesano es una experiencia de primera mano, y eso favorece un tratamiento de la realidad sin prejuicios ni mediaciones. Esa es su *figura de autor*: un trabajador sin documentos que produce con sus manos en la narrativa y extraliterariamente. Inventa objetos de cobre, alpaca, parsec con los restos de la industria y los traslada de un barrio a otro:

“¿Por qué reniego de mi trabajo, la venta de objetos maravillosos? ¿Por qué lo descuido si me dio de comer durante más de diez años? Vender en la calle no es fácil. Tiene algo de mendicidad pasar mesa por mesa por los bares mientras el mundo vive su fiesta nocturna. Para vender hay que tener templanza, sostener el ánimo frente a situaciones violentas o de desprecio” (*Objetos Maravillosos*, 47)

Pero el enfoque autobiográfico involucra también situaciones y particularidades que circundan el presente de la comunidad del narrador: el mundo de la fábrica y su vaciamiento, la desocupación palpable en los barrios del margen.

“Después nos asomamos atrás del edificio y miramos el barrio humilde que crecía hacia el fondo del Mercado Central. Natalia, chica de Núñez, observaba todo, muy seria.
-Viste, esto es otro país, a veinte cuadras de General Paz. Suena trillado, pero es cierto.

Los barrios de la periferia, de fábricas abandonadas, de galpones repletos de ratas y cucarachas, de casitos de ladrillos huecos sin reboque o simplemente de chapa, de zanjas de agua turbia e inmundos hedores, de gente viviendo en condiciones miserables, de perros famélicos, de basurales pestilentes, de nenitos con ojos grandes por el hambre y brillante mirada por la tristeza, de sonrisas quietas representadas sin expresión, de muertos sin matices, sin labios, estaban ante mí una vez más. A veces vuelvo, como ese día, y mi vieja sigue ahí laburando, y mi hermana sigue ahí caminando. A veces los barrios de la desidia insisten conmigo” (*Objetos Maravillosos*, 26).

La forma de abordar la pobreza, el trabajo precario o la porosidad de esa comunidad barrial es la de la narración sin demasiadas reflexiones: la anécdota habla por sí misma. Según Schmidt, el gesto conservador de Incardona está esencialmente en presentar ese mundo de la pobreza en una tonalidad *edulcorada*: la “felicidad en la ruina” (“El 80”, Villa Celina); “era la época de nuestra pobreza feliz. Antes de la edificación compulsiva” (“El Sudoeste”, *Rock Barrial*). Pero en cierta forma, como dijo Santiago Llach en la presentación de *Objetos Maravillosos* en el Centro Cultural Pachamama, se trata de una “literatura peronista, literatura que sintetiza las antinomias. Ni vanguardistas ni narrativistas, peronistas” (2007).

En diálogo con la tradicional retórica peronista, en las historias de Villa Celina hay cierta reposición de aquella idea de comunidad que movilizaba el peronismo: basada en la justicia social y en la integración social que no estaba sujeta a transformaciones estructurales (ni fines abstractos a largo plazo). Como dice Daniel James: “la retórica peronista incluía un reconocimiento tácito de la inmutabilidad de la desigualdad social, una resignada aceptación, dictada por el sentido común, de la realidad de desigualdades sociales y económicas, un reconocimiento de lo que Pierre Bourdieu denominó *un sentido de los límites*”(James, 1990: 39). En tanto vocero didáctico y sentimental de esa estética que glorifica lo cotidiano y lo común como base suficiente para una sociedad justa -y cuya exhortación pacífica era *de la casa al trabajo y del trabajo a la casa-*, Incardona repone la afirmación de los hábitos, los estilos de la

vida y los valores de la clase trabajadora. El barrio es peronista sin grises: el peronismo de La Matanza, dice Incardona, se vive más allá del acontecimiento político, como acontecimiento cultural. Y así como hay una representación textual de esta estética, en sus afirmaciones metaliterarias Incardona se construye discursivamente en las expectativas y los parámetros un espacio que lo reconoce funcionalmente como parte de ese hábitat:

“El peronismo es cultura en Matanza, es un modo de vivir, en las costumbres, en lo cotidiano. No necesariamente el que entra en la unidad básica está militando, la unidad básica es como un club, digo por supuesto que está militando, pero la unidad básica también es parte de la red institucional básica que contiene a la comunidad. El peronismo es parte de todos los días, es como la parroquia, es como la sociedad de fomento. El peronismo es lo que está ahí, hay una unidad básica por cuadra, no hay otra fuerza política que tenga o que tuvo, en la época que yo viví, la estructura a nivel social que tiene” (Entrevista con el autor).

“En la esquina de Chilavert y Giribone habían escrito algo que vi por primera vez el día anterior, cuando fui al Correo a comprarle cigarrillos a mi papá. Decía: “Ni yanquis ni marxistas, peronistas” (La Culebrilla, *Villa Celina*, 20).

“Viste que si mirás Ciudad Evita desde el cielo tiene la forma de Evita” (La Culebrilla, *Villa Celina*, 25).

“Acá hay muchos hinchas de Boca, unos cuantos de River, pero casi todos son peronistas” (*Objetos Maravillosos*, 25).

“Allí, en la vereda de la Parroquia, había un montón de pibes, y hasta los curas dehonianos, entre los cuales, dicho sea de paso, hubo dos que nos saludaron haciendo la V” (Los Reyes Magos Peronistas, *Villa Celina*, 46)

Cuentos como “Los Reyes Magos Peronistas” o “pV” (que abre la antología de cuentos peronistas, *Un Grito de corazón*) podrían leerse en esta línea: crónicas de militancia que moldean la educación sentimental del narrador. Incardona es el líder de un relato que cuenta “tal cual

pasó”⁵ y se transforma en el portavoz natural del pueblo de Villa Celina. Pero la experiencia política no va, en su literatura, mucho más allá del recuento de ciertos símbolos y valores que alimentan la mistificación de una comunidad cuyos lazos fuertes funcionan como sostén emotivo, porque evidentemente la apuesta política la trasciende.

La comunidad peronista parece inquebrantable, aún cuando la droga, la delincuencia y el desempleo quieran desestabilizarla. Lazos de unión idealizados que se sostienen y resisten el paso de políticas económicas, pautas de consumo o transformaciones culturales. La lógica comunitaria se piensa autosuficiente frente al mundo exterior a Celina cuyo fuerte son las alianzas de vida que se prolongan en estas narraciones aún cuando el narrador se muda a otro barrio. Sintetizan, según Sarlo, una *cultura del aguante*: “el tema ficcional y teórico es el aguante. No digo que sea un escritor genial, pero habla del aguante de una manera mucho más compleja que todo lo que he leído en la etnografía cultural argentina” (*La Biblioteca* N°7, 2008). El *aguante* funciona en el barrio, en la banda de rock, tiene que ver con la experiencia inmediata. Noción dinámica originaria de las hinchadas de fútbol y de los públicos de rock, el *aguante* se transfiere al barrio, a la pertenencia. “Si se es de –originario de un- barrio, y se pertenece fiel a él, todos los contenidos vienen por añadidura: *no se transa, se aguanta, se es macho*” (Alabarces, Rodríguez, 2008:47). En el “rock chabón” tener *aguante* es equivalente a ser auténtico, en una hinchada de fútbol distingue al hincha verdadero del falso: diferencia a “los pibes” del resto de los espectadores. Como plantean Salerno y Garriga Zucal, el *aguante* incluye a sus poseedores dentro de una red de

⁵ “Lo autobiográfico está cruzado por el nombre del narrador que es Juan Diego, pero ya quedó como un personaje, es como una cuestión de verosimilitud. Pero es evidente que algunas anécdotas de Villa Celina, que son anécdotas que tal cual ocurrieron como El Hombre Gato, El hijo de la maestra, Bichitos colorados, Tino, Piti... a El campito donde ya hay monstruos, enanos peronistas, riachuelitos, también hay un personaje que se llama Juan Diego y aparecen personas reales, pero ya el mundo es de fantasía. Cambia.” Entrevista al autor.

relaciones sociales, de intercambios simbólicos y materiales; es fuente de orgullo y de estatus que debe exhibirse para capitalizarse (Alabarces, Rodríguez, 2008).

En términos de pensar a la comunidad gobernada por la moral del aguante que fija sus límites con el afuera, el otro puede estar encarnado en el miembro de la pandilla de un barrio enemigo, en los hinchas de un club contrario o en las adicciones (drogas, paco, alcohol) que corrompen la pureza comunitaria. Aunque lo cierto es que la otredad cultural tiene que ver con una lógica antagónica cuya distancia supone un gesto de violencia simbólica: para escribir siempre hay que alejarse y asumir una forma paradójica de reescritura de aquello que se dejó (pero que *se aguanta*), aún en forma de nostalgia. La ambivalencia tiene que ver con esta traición de la que hablábamos, una traición contradictoria o, en otras palabras, no asumida: el abandono de un universo hacia otro (la cultura letrada) se transita en paralelo a la construcción de una figura de narrador que afirma en cada posición discursiva la procedencia y autenticidad plebeya.

El otro y el pasado.

Si uno de los modos de representar la voz popular es la reposición de sus jergas, dentro de la narrativa post crisis hay un retorno de los giros lingüísticos. En Incardona hay una fuerte presencia del habla que cruza elementos del rock barrial, los modos callejeros y la cultura del *aguante*.

“Taba re escabio, re quemado, arruinado mal, mal, mal, se me había repodrido la croqueta, loco, antes era un pibe sano, escuchame un poquito, y ahora estaba re loco, guacho borracho y falopero, todo zaparrastroso, ¿cómo pude terminar así?, la veo caaasii coomo un demoooniooo y raaaasco la alfoombra poor su amor, hay pero que turra esa minita ¡¡¡ahhh!!!, me enamoró, me engualichó, me engatusó y ahora me descartaba sin piedá, no, no, no, así no, no había remedio ni pa mal, roto el corazón, yiraba por la Avenida Olavarría, con la viola colgada y la armónica en el bolsillo” (Luzbelito y las sirenas, *Villa Celina*, 153).

Es que el rock es, como la familia o la unidad básica, otra de las escalas emotivas que recorrieron el crecimiento y educación del narrador. El pasado es un mundo ideal sin fisuras pero también es alteridad, una vez que el narrador se aleja de ese hábitat cotidiano. La distancia genera la sensación de que volver al barrio significa “meterse en uno de mis cuentos”, dice el autor, que reconoce ese salir/entrar a propio/otro universo (los cuentos, la escritura, lo literario) pero que conserva como apuesta política la posibilidad de ser leído por las clases populares. “Escribo para mi clase”, dice Incardona y asume que no se trata de contar al otro, sino contar a la clase por uno mismo. Se trata de historias que suceden en “ese mundo” y reconociendo un *nosotros*, aún cuando sobre ese mundo se operó una forma de necesaria distancia simbólica para transponerse en las coordenadas de la cultura letrada:

“Quizás traición era una época anterior cuando yo escribía cualquier cosa un mundo borgeano donde nada tenía que ver con nada. Esto al contrario, es escribir para mi clase, para mi propia clase, para la clase obrera. Siento que mis cuentos de trabajador, de fábrica, de esquina son cuentos, historias, que tienen que ver con un sentido de pertenencia” (Entrevista).

Seguramente los personajes que mayor carga emotiva transmiten son aquellos cuya experiencia radical los ancla en un universo popular difícil de trascender, pero que leemos en la narración testimonial. El escritor aparece “exitoso” en tanto pudo narrar(se). Aquel que se transforma su otredad cultural y desde ese lugar se/los lee. Ese espacio del cual Incardona proviene, se construye y luego profesa pero que en tanto alteridad genera una relación dialéctica. Entre aquello que dice que es y aquello que traiciona hay un tercero que es la narración. En “Pity” Incardona narra sensiblemente a su amigo del colegio, Christian Álvarez (luego líder del grupo de rock Viejas Locas):

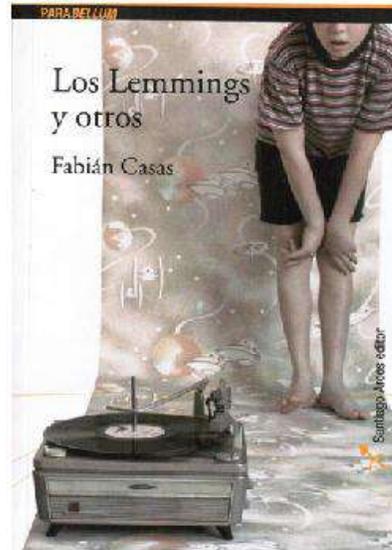
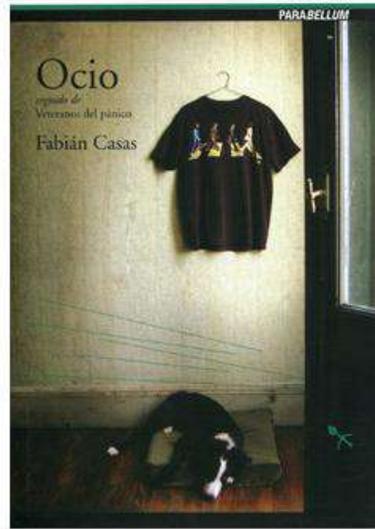
“Prueba de física. Después de cuarenta minutos seguíamos todos con las hojas en blanco, menos Pity, que la tenía muy clara. Arriesgándose increíblemente, nos fue pidiendo una a una, nuestras hojas, que le pasamos en cadena de manos cada vez que el profesor

caminaba a espaldas nuestro, por el pasillo de los bancos. De a poco, fue haciendo las pruebas de sus siete u ocho compañeros más íntimos. Ese día zafé gracias a Pity” (*Villa Celina*, 146).

Pity es amigo, compañero de aventuras del narrador, *Juan Diego*. Pity es el que roba cualquier cosa (semáforos, por ejemplo) y prueba todas las drogas mientras su amigo trata de “poner las pilas” para que no se “zarpe” tanto. Es también el que se arriesga. Ese *otro* es un campo de interpretación, un campo de sentidos dentro del cual nacen las prácticas y una semántica sensible: el narrador que cruza las coordenadas de un universo a otro necesita estar enfrente suyo para verse, hacer la experiencia de *ser* el otro, incorporarla para hacer nacer aquel tercero (el narrador que se cuenta a sí y en un mismo gesto cuenta a sus otros) en una relación dialéctica e irresoluble.

No escribir escuchando lo que está “en el aire”, sino crear un mundo nuevo para que en ese mundo se cree también un nuevo lector. Y también reconocer que la puntuación es nuestra respiración sobre el texto y que es una decisión ética que no hay que dejársela a los correctores o a los gramáticos.

Ensayos Bonsai,
Fabián Casas



Boedismo zen

“Literatura social, ficción chabona, narrativa de barrio, neocostumbrismo...Cualquier libro de literatura argentina contemporánea retrocedería ante la posibilidad de ser rozado por alguna de estas categorías. *Los Lemmings y otros*, no” (*Otra Parte*, N°10). La cita de Alan Pauls en referencia a la narrativa de Fabián Casas marca la cancha. Si Sarlo no duda en caracterizar de populistas posmodernos a Incardona y a Cucurto, situar a Casas desde una reivindicación populista cuya meta es netamente la oposición de identidades, trabaja en el mismo sentido: diagramando un mapa de textos que dentro de la literatura contemporánea se delimitan en sus

condiciones de enunciación pero también en sus alcances de decodificación por parte de la crítica dominante.

Pensamos en un camino demarcado por los poetas de los noventa que luego transitan los narradores: Casas, como Cucurto, personifica esa marcha. Durante la década pasada y principios de los dos mil publica los libros de poesía *Tuca* (1990), *El Salmón* (1996) y *El Spleen de Boedo* (2003) que representan la repercusión del objetivismo como modo de percepción de lo real dentro de una estética que se alejaba del neobarroco hegemónico anterior y que se destaca por el uso de coloquialismo, tonos narrativos y poesía concreta. Frente a un horizonte de publicación cerrado, Casas hace carne su idea de “hacer el medio”⁶ y junto a un par de amigos crean la revista *18 Whiskys*, dirigida por José Villa. Con esta revista que saca sólo dos números pero influyentes, se delinean tres propuestas: una poesía urbana, una poesía de observación que disloca el pensamiento mágico y una poesía de reflexión.

La aparición de los nombres propios y el apego a la literalidad referencial de la Poesía de los Noventa es una de las huellas evidentes en la narrativa post crisis: Incardona puede incorporar elementos fantásticos a sus relatos (fundamentalmente en su último libro *Rock Barrial* donde, por ejemplo, los partidos de fútbol son sobre pasto transparente) pero nunca se abandona el emplazamiento empírico que los soporta: las familiares esquinas y potreros de Villa Celina. En *Los Lemmings y otros* y en *Ocio* las cosas –como dice Pauls- son llamadas por su nombre: Boedo, Led Zeppelin, cine Lara, Nicola Di Bari, Parque Rivadavia, Canson, etcétera. Para Pauls

⁶ “Dos sugerencias de las artes marciales.

Uno. No pasarse la vida quejándose de que el suplemento x es el verdugo de la lengua, que no te publica, que publica siempre a otros, etc. hacer el medio que uno necesite para lo que quiera decir. Y en vez de utilizar una retórica de rechazo: yo ahí no publico porque etcétera, etcétera, aplicar la lógica del yudo: utilizar la fuerza del más fuerte. Hacerles trampas a los medios, utilizar su poder industrial de difusión para traficar información. Saber que estás en la Matrix, pero intentar que te sea funcional” (“Rita y Bertoni” en *Ensayos Bonsai*).

la recurrencia a lo particular, en disputa con la abstracción de la ficción, condiciona una lectura de Casas como “revanchista”. Lo que él llama un *acting* referencial para la posición reivindicativa del autor: “porque es el paraíso de un *name-dropping* beligerante en el que cada nombre, además de garantizar una pertenencia, enciende la mecha de un conflicto” (*Otra Parte*).

“Estaba la barra de Flores, la de placita Martín Fierro (que era feroz y temida) la de San Telmo (que infectaba los bailes), la del Parque Rivadavia y muchas más. Yo paraba en la de Boedo. Ya que en Boedo nació tu abuelo y también yo y tu tío Ariel. Y aunque tu abuelo dirigió y jugó en Huracán, todos éramos del Ciclón al mango. Y mi barra, que era la unión de los chicos que iban a las escuelas Del Carril, San Francisco, Gurruchaga y San Antonio tenía un solo jefe indiscutido hija: Máximo Disfrute” (“Apéndices al Bosque Pulenta”, *Los Lemmings y otros*, 95).

Ahora bien, la función de los nombres es conectar a la praxis y fijar pertenencias desmarcando una identidad. La experiencia como motor se cuele en lo escrito y en el mito de proceso de escritura, Casas cuenta por ejemplo las anécdotas del *work in progress* del libro de poesías *El Salmón*: fue encontrarse con su amigo y poeta Daniel García Helder y decirle ‘hoy salí para tirar la basura y se me cerró la puerta y me quedé ahí’ y que de ahí surja un poema: “que él me diga que eso es un poema, que lo escriba, y yo volver a casa apurado a escribirlo. Al releer me acuerdo siempre de cosas vitales” (*Revista Ñ*, 05/05/2010). Claramente distante de una idea de literatura que pontifica la estilística persé y la ficción enredada entre la sintaxis, en Casas los nombres no son etiquetas planas sino hipervínculos a historias complejas conocidas de primera mano.

“De golpe y porrazo todos en la vereda de la parroquia San Antonio, antes de entrar a un baile, en el invierno, con las camperas inflables y la ropa Little Stone” (“Apéndices al Bosque Pulenta”, *Los Lemmings y otros*, 95).

En los relatos de Casas esas historias y esa pertenencia tienen que ver con un barrio marginal, Boedo, y con el pasado adolescente.

“La Dictadura fue la música disco. Estuve en el lugar equivocado en el momento equivocado. Y si no, mírenme: en mi pieza. Acabo de volver del cine Lara, de avenida de Mayo. Vengo de ver “La canción es la misma” de Led Zeppelin. Todos los sábados íbamos con mis amigos a ver esa misma película.” (Los Lemmings, *Los Lemmings y Otros*, 9).

“El tano Fuzzaro, el japonés Uzu, inventor del Bodeismo Zen, los chicos del pasaje Pérez, los hermanos Dulce... Muchos borrados antes de tiempo con el *liquid paper* del Proceso, Las Malvinas y el sida...” (Los Lemmings, *Los Lemmings y Otros*, 13).

“Tiene la respiración agitada. Vino corriendo es un heraldo. No puede saber que en algún momento se va a comprar una moto y que vamos a andar los dos –cada uno en la suya– surcando Boedo como bólidos. Todavía no sabe que una tarde de frío nos vamos a dar un palo terrible en la Costanera y que él va a caer de cabeza al piso, sin casco, y que un telón de sangre va a bajar a través de sus ojos. Así es la vida, me va a decir mientras yo le trato de levantar la cabeza. Y después chau. Ya está, ya lo escribí” (El Bosque Pulenta, *Los Lemmings y Otros*, 33).

Casas es un narrador melancólico, con un sentimentalismo hacia lo que pasó que contrasta fuertemente con las secuelas que la desmoralización del neoliberalismo, el Proceso y los noventa dejan en el presente. Para Pauls pensar en el pasado, desde una mirada nostálgica o idealizante, es un elemento que habla de una fuerte evocación populista, en tanto, desde la emotividad se recrean prácticas y experiencias que *no volverán a ser iguales* –Pauls menciona además la exaltación de las primeras veces como instantes de excepción suspensivos en Casas-. Pero resulta que no se trata de *cualquier* pasado y, contrariamente a festejar los setentas y la miseria, el espíritu melancólico/denso que guía y sobrevuela la narrativa de Casas hace difícil pensar en un *populismo celebratorio*. Sí, podríamos recurrir a aquel populismo que lee Piglia en Borges o en Hernández: en tanto fascinación. En el sentido de pensar a la experiencia como más importante que el mundo constituido por la biblioteca y la Cultura (en oposición clara a la labor de crítico que propone Pauls), y darle a esa experiencia un plus de sentido narrativo. Una tradición populista que tiene que ver con determinados universos recreados. En la literatura, se trata de la

fascinación por *lo otro*: “la seducción, de la barbarie es un gran tema, por supuesto, de la cultura argentina (...) la experiencia pura, la epifanía; lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales, hay una poética ahí” (Piglia, 2006:85). Se trata de trabajar ese pasado, que involucra voces otras, también como una “ideología estética” (Piglia, 2006, 84). La diferencia entre la propuesta de lectura de Casas -que él como autor de ensayos “bonsái” connota- y la lupa que usa Pauls -desde conceptos academicistas y estáticos- es precisamente la conexión con lo vivido. Es la discusión contemporánea, la propuesta de lectura, la ruptura con ciertos valores, lo que conforma esa estructura de sentir que pone fecha de vencimiento a aquellas explicaciones que versan sobre la obediencia o no de una norma estilística. Porque si algo completa la apuesta de este narrador-poeta es esa serie de ensayos que denotan la relación de Casas con lo que lee y también con aquello que escribe: *somos narraciones de la vida*, dice.

“Al poco tiempo Máximo tenía una hermanita. La chica se quedó a vivir en la casa de sus padrinos, unos viejos que no podían tener hijos y que eran los empleadores de la mamá de Máximo. De vez en cuando, Máximo venía a casa con su hermanita ya crecida. Y le hacíamos esto: la acostábamos en mi cama boca abajo y nos subíamos encima de ella, frotándola con el pito hasta acabar. A veces venían otros chicos del barrio invitados por Máximo para frotarse y acabar. Máximo Disfrute empezaba a hacerse una reputación importante en todo Boedo” (El Bosque Pulenta, *Los Lemmings y Otros*, 30).

Los mundos que moldea están atravesados por la ilegalidad y la muerte: sobredosis, venta de cocaína, amigos que de bebés duermen en cajones de frutas, clínicas de recuperación, drogas caseras, depresión, etc. Hay un alejamiento y una fascinación por ese universo. Cuando Casas empieza a escribir es un letrado puesto en relación con el mundo popular. Estudió filosofía, se dedica al periodismo, sus relatos obtuvieron premios en el exterior y sus poemas fueron traducidos al inglés, francés, alemán y armenio. Su pulsión narradora transita la adolescencia en

un barrio pobre y los encuentros con experiencias radicales: el *boedismo* es la partida pero también su punto de llegada.

En *Ocio*, una novela breve escrita durante la década del 90 y reeditada en 2006, es el *otro* el que se sumerge en una experiencia límite: Roli, el amigo del protagonista, seduce a Andrés Stella a participar del negocio de la venta de cocaína y es quien más tarde muere en una cama de un hospital.

“Después de picarse, Roli se puso morado y luego eufórico. Por supuesto que trató de convencerme para que lo siguiera (no conozco a nadie que pueda drogarse sin pedir ayuda). ‘Esto es lo más grande que te puedas imaginar’, dijo. Pero resistí” (*Ocio*, 58).

En “Los Lemmings”, también el narrador vive la experiencia a través de su otro, Máximo, un amigo “muy pobre”, que le enseña a Andrés desde códigos del habla callejera hasta cómo masturbarse.

El narrador se encuentra con su *otro* y se deja cautivar: “Asterix, el encargado” puede ser un relato nodal ya no del barbarismo revanchista que lee Pauls en Casas, sino al contrario de un populismo, como decíamos con Piglia, que entiende la *experiencia* como *primordial*. Un portero de edificio, Asterix, lleva al protagonista de visita a una “barriada muy precaria” del Bajo Flores, un barrio boliviano donde tiene lugar una kermés “extraordinaria” iluminada por lo que se quemaba en tachos de basura que de pronto se convierte en una escena de combate:

“Una mujer se me acercó gritándome algo en un idioma extraño. Me dio un vaso de plástico y tomé un poco y otro poco me lo tiré en la cara. Ardía como la puta madre. Entonces algo me sucedió. Me paré de golpe. Por algún motivo inexplicable, en un abrir y cerrar de ojos, ya no sentía ningún miedo físico. Fuera lo que fuera, estaba claro que yo era un miembro de esa tribu. Un verdadero veterano del pánico. Sentí que además del licor, tenía lágrimas en los ojos. Un morochón con la camiseta de un club de fútbol se me vino encima. Era un hermano enloquecido. Nos empezamos a pegar de lo lindo. No me dolían los golpes, no sentía el cuerpo. Yo era Asterix, era yo, era nadie. Y comprendí que

esa noche extraña bajo las estrellas de una barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve satori” (Asterix, el encargado, *Los lemmings y otros*, 65).

En “Tres propuestas para el próximo milenio”, Piglia se propone debatir el futuro de la literatura local y toma como faro iluminador la figura de Rodolfo Walsh. Allí pronostica que uno de los procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro es el trabajo con la elipsis: “implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho”. En *Ocio* la eficacia simbólica es la alusión. Fabián Casas pone en juego lo no nombrado: la imposibilidad de futuro, la desidia, el desempleo, la desafectividad parecen ser la contracara perfecta de lo que fue el confort, el shopping, los viajes a Miami, la hipocresía de los noventa. Si el relato oficial es la fiesta menemista traducida en un boom consumista, *Ocio* es el relato residual, es una trama construida a partir de relatos de voces marginales: su protagonista un joven de 20 años es Andrés Stella, un post adolescente que no trabaja, no estudia y que de a poco se hace casi imperceptible para su alrededor inmediato –padre y hermano-, simula buscar trabajo, usa el auto de su hermano cuando este duerme, come pizza de delivery comprada por otro cuando no lo ven. Piglia enmarca así los relatos: “los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan” (*Casa N°222*).

Se trata también -como en la proposición de Piglia a través de Walsh- de un desplazamiento dialéctico de sí: darle la voz al otro. Lo que no se puede decir en primera persona, se muestra. Hay que crear un lenguaje para que el otro pueda hablar, expresar el dolor, narrar la experiencia:

“...Viví con mi mamá de hotel en hotel...¡yo puedo sentir el olor de un hotel a diez cuadras!...Sí, la familia de Andrés fue un poco mi familia...pasaba mucho tiempo ahí...en esa casa...Oiga ¡pare, pare! Le digo: hubo un año en que nos sentamos casi todas las noches, todos, Andrés, su mamá, su hermano, mi mamá, yo, a ver El Rico y el Pobre...¡Pulenta!¡lo puedo ver ahora: todos en el dormitorio donde estaba el televisor

gigante! ¡Pare, pare! Me volvía loco un tipo musculoso, que tenía un ojo tapado, como un pirata ¿o no tenía un ojo tapado?...se llamaba Falconetti y era un tremendo hijo de puta (...)

...sí, al otro día nos agarraron y devolvimos la plata... lo echaron al viejo de Dulce y le dijeron que no lo denunciaban porque les daba lástima, pero lo cagaron a trompadas...No sé en que fallamos ¡en todo!...Como cuando entramos a asaltar la farmacia de Maza y me quedé cagando en el baño leyendo una revista con la linterna y cayó la yuta y ¡otra vez en la lona!...Seis a cero, siempre seis a cero...O dos a uno...Pero a veces” (“M.D. Divaga sobre un trastorno”, *Los Lemmings y otros*).

Por un lado, reaparece la tensión entre el mundo letrado y el mundo del otro: distancia y fascinación. Pero también, como decíamos hay una intervención política: Casas, hijo de la cultura de masas, crea medios gráficos para que circule su poesía y su narrativa: publica –como dijimos– en una revista fundada con sus contemporáneos, *18 Whiskys*; edita textos en Eloísa Cartonera (*Una casa con diez pinos, Veteranos del pánico*) y en la pequeña editorial independiente Santiago Arcos (*Los lemmings, Ocio*); luego, numerosos aguafuertes que fueron circulando en blogs (malelemento.blogspot.com y bonk.com) conformaron los ensayos que Emecé reunió para el libro *Ensayos Bonsái*, -la primera publicación de Casas en una firma grande, más tarde siguió la compilación de toda su obra de poesía en el libro *Horla City* editado en 2007-. Gestos que dialogan con la historia literaria y alumbran debates contemporáneos. De hecho ese pasado editorial y su pertenencia a cierta iconografía es lo que mantiene a Casas en determinado lugar. La biografía en términos de experiencia, la defensa de proyectos menos mercantilizados construyen las expectativas bajo las que se leen todas las posiciones enunciativas de Casas, sean en sus ficciones, en sus ensayos o en entrevistas:

“Cuando escribí *Tuca*, por ejemplo, era un momento de gran felicidad, porque estaba siempre con mis amigos de la revista *18 Whiskies*. Estaba escribiendo ese librito y ellos venían todos los días a mi casa, nos leíamos, nos auto estimulábamos. Ahí empecé a sentir por primera vez que la literatura es algo colectivo, que no escribís vos solo. En un momento se empezó a tejer la idea de que alguien estaba escribiendo un libro y era yo,

pero había algo también que me hacía escaparme de la individuación estúpida. Lo estaba escribiendo yo, pero era parte de todos” (*Revista Ñ*, 5/05/2010).

La construcción de autor de Casas involucra ese pensar colectivo y la búsqueda de pliegues en donde publicar aquellas voces. “Walsh intervino directamente en la cultura de masas; me parece el más moderno de todos porque se alejó del objeto libro. Sus grandes textos fueron publicados parcialmente en periódicos, sus intervenciones fueron cada vez más productivas”, dice Piglia en una entrevista (*Página 12*, septiembre 2010). Si el horizonte estaba marcado en esa dirección, los poetas de los noventa y los narradores de los dos mil no hacen más que movilizarlo tanto desde el funcionamiento de un campo que se muestra cada vez más poroso como desde una textualidad diáfana, que pone la lupa en lo concreto, en la experiencia inmediata, y en el lenguaje coloquial. Casas dice:

“No sé para quién escribo; a veces pienso que estaría bueno que me leyeran los chicos de Boedo. ¿Por qué hay una crítica que supone que un pibe de barrio no puede leer a Schopenhauer? Yo estudié filosofía. ¿Por qué un peluquero o una verdulera no pueden estudiar filosofía?” (*Página 12*, 16/01/2007).

Respecto de para quién y cómo se escribe, Casas tiene una clara idea qué literatura instala y defiende. En línea con un proceso de trastrocamiento de las normas del valor literario, Casas escribe un ensayo bonsái que ataca la clasificación ajustada a la *literaturidad* de Marcelo Cohen. Este último plantea: “lo que hoy gana adherentes en nuestro medio literario es una ‘mala escritura’ (es decir, impropia), por oposición a las Bellas Letras o la mera prosa funcional ‘de mercado’” (*Otra Parte* N°8,3:2006). Sujeto a valores estéticos sobre lo bello, lo alto, lo propio de la cultura letrada, Cohen llama *infraliteratura* a todo aquello que va en oposición a la “bella normativa” y rescata usos “vulgares que colectivos relegados o sectarios hacen de la lengua” - Cucurto y la bailanta, Casas y la “chabonería” del rock, por ejemplo-.

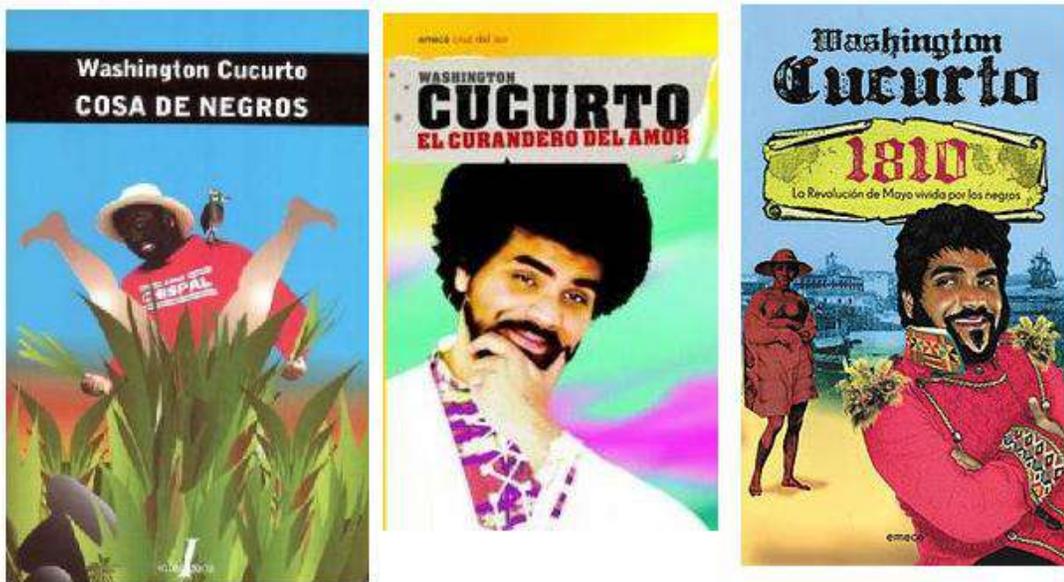
Casas, que es la puerta para que muchos no lectores accedan por primera vez a la poesía, se posiciona claramente en la post-literatura que gesta y acompaña:

“El ensayo de Cohen tiene la particularidad de dividir en tupperts, para guardar en el freezer y comerlos cuando se pueda, a determinados escritores que divide en determinadas categorías: prosa de estado, hiperliteratura, infraliteratura, afroliteratura, etc. (...) Su texto es un paneo metafísico por un panorama donde la escritura es sometida a un ordenamiento para tranquilidad de todos (prosa de estado, hiper, infra, etc), mientras el gran ojo en el cielo, el ojo del demiurgo las contempla y ordena en su cerebro argentino cargado de terrores. Hay algo en Cohen, a la hora de dividir a los escritores en castas, de funcionario de aduana de los Estados Unidos. Este pasa, este es un poco sospechoso, este tiene un turbante. Todo esto aderezado con una seriedad que envidiaría el mismísimo Ernesto Sábato. Freud se preguntaba ¿por qué este hombre está haciendo esto? Lacan, en cambio, decía ¿para quién lo está haciendo?”(2007:157).

En las antípodas de sostener una imagen de literatura que congela el relato y termina estancando la posibilidad de narrar experiencia, Casas dice: “lo cierto es que uno escribe con alguien, en el medio de todos, cruzándose con estéticas y propuestas diferentes, ampliando su paleta de colores, se escribe inspirado *por los que no escriben* y sólo narran de manera oral, como en el sermón de la montaña” (subrayado mío, Op. Cit. 160).

“La idea, surrealista desde donde se la mire, me pareció un lindo yeite para divertirme un poco inventando cosas con la literatura y hacer algo juntos. A mí me encanta inventar cosas con mi amigo, tiene ideas muy delirantes en las cuales siempre me involucra. Además, lo que más me gusta es que me da papeles principales. Sentarme a oír las ocurrencias de Santiago es como tomar una birra y soñar”.

1810, La Revolución de Mayo vivida por los negros.
Washington Cucurto.



Cosa de negros

“De chico me decían ‘cosa de negros, cosas de negros, dejá de hacer cosas de negro’. Y a mí me quedó, por eso le puse así al libro”, dice Santiago Vega o su alter ego Washington Cucurto, seguramente el más radical en cuanto a su apuesta de escritura y de edición dentro del campo artístico reciente. Si hablamos de emprendimientos culturales que son refractarios de un clima cosmopolitizado y luego recesivo, la editorial que funda Vega debe ser aquella cuya ruptura es más aguda en cuanto a su materialidad y a lo que moviliza. Eloísa Cartonera surge en

2003, en el momento que asambleas barriales, fábricas recuperadas y cartoneros, entre otros fenómenos sociales se multiplican por los barrios de la ciudad. Como una alternativa a la crisis, Javier Barilaro, Fernanda Laguna y Santiago Vega crean una editorial artesanal autogestionada donde cartoneros, jóvenes sin trabajo, artistas y escritores convergen diseñando objetos únicos: libros de cartón, fotocopias y témpera. Según Vega: “Nos dijimos ‘se acabó el lujo, hay que hacer una cosa rústica, violenta, *trash* o punk como quieran llamarlo’ y trabajar directamente sobre el cartón. Desde entonces nos dan basura y nosotros les devolvemos libros” (citado en  vila Ávila, 2004).

Eloísa, como su nombre lo dice, se distingue de otras editoriales independientes por su soporte: el cartón, característica  nica. Pero además por el alcance del emprendimiento. Cuando comienza, la cartonería, además de editorial, es verdulería que vende al costo, feria, librería y galería de arte⁷. *La editorial más colorinche del mundo*, como dice su eslogan, cuenta con casi 200 títulos, edita tanto poetas y narradores consagrados como escritores inéditos. Ricardo Piglia, Cesar Aira, Leónidas Lamborghini, Fabián Casas, Mario Bellat n, Dani Umpi son algunos de los autores que forman parte del catálogo. Su origen tiene que ver con este proceso de socialización creciente y necesario que sostiene las nuevas formas de producción, circulación y recepción literaria: Vega y Barilaro se conocen en la galería de Fernanda Laguna, Belleza y Felicidad⁸; luego Cucurto convoca a Barilaro para hacer *Arte de tapa* una colección de 17 libros de poesía que llevó a cabo la Casa de la Poesía -lugar que también frecuenta Fabián Casas, uno de los primeros poetas que editan su material en la cartonería-. Eloísa Cartonera surge entonces de

⁷ eloisacartonera.com.ar

⁸ Belleza y felicidad es una galería de arte y editorial independiente. All  se hacen muestras de arte, se venden libros artesanales y cd’s. Nace en 1999 dirigido por Fernanda Laguna. Tiene más de veinticinco libros publicados y es una de las editoriales que va en línea con la *cualquierización* del libro ya que sus ejemplares son fotocopias envueltas en folios.

Ediciones Eloísa, emprendimiento de edición de libros de poesía salidos de una impresora láser que Cucurto y Barilaro hacen en el verano del 2003 antes de idear la editorial que interviene el cartón.

Si los emprendimientos editoriales perforaron los modos canónicos de publicar y circular, una editorial cartonera *profana*, como dice Kamenszain, el lugar y la materialidad de lo que se conoce como libro. El proceso de cualquierización que describimos es otra forma de llamar a la profanación de lo “literario”, el lugar que la tradición le da al libro. Eloísa Cartonera se propone popularizar la literatura, su acceso y la figura del escritor. Por eso, una de las estrategias es publicar obras de autores ya consagrados –principalmente en sus comienzos⁹- para también difundir poetas y narradores latinoamericanos y dar lugar a aquellos que no encuentran espacio en firmas reconocidas, que muchos puedan escribir y que muchos puedan leer. Dice Vega:

“El concepto editorial tiene que ser algo que identifica a los cartoneros (...) la literatura de collera, personajes jóvenes, de aventuras en la calle. Todos esos detalles daban elementos para ser un libro de cartoneros. La cartonera rompe el concepto de que la gente que lee pertenece a determinado círculo. Los libros de los cartoneros son populares, son baratos y los leen en el barrio. El concepto es popularizar el libro y favorecer a los cartoneros (op. Cit.).

Si bien el gesto más fuerte de Vega tiene que ver con este emprendimiento ligado a la publicación en papel, él se reconoce como parte de una generación de escritores de la era de internet. Así se diferencia de la primera camada de poetas de los noventa (con quienes una clasificación a gran escala lógicamente lo involucra).

⁹ Entre los primeros 20 libros se encuentran nombres de poetas de los 90 que ya venían circulando como Gabriela Bejerman, Damnián Ríos, Cucurto, Dalia Roseti, Fabián Casas...junto con autores muy reconocidos y legitimados dentro de canon como Ricardo Piglia, Nestor Perlongher, Leonidas Lamborghini, Cesar Aira, Alan Pauls, Rodolfo Enrique Fogwill, Ricardo Zelarrayán.

“Todos los rasgos de los escritores de la generación del 90 comienzan en el 88. Igual que Durand, que Desiderio, José Villa. Léidos ya como escritores. Hay una distancia, es el quiebre generacional. La revista *Crisis* publicaba poemas de ellos y ponía “los nuevos poetas”, pibes de 22, 25 años” (entrevista al autor)

Eso defiende Vega que además -como parte de quienes explotaron las posibilidades de las nuevas tecnologías- inauguró su blog elcuranderodelamor.blogspot.com como estrategia de marketing para acompañar la edición de su libro: “El Curandero del Amor”, una muestra más de la autoficcionalización del provocador que encarna en el mundo literario y en la ficción el personaje Cucurto.

La idea de profanación que toma Kamenszain para pensar tanto el costado editorial como semántico de la Poesía de los Noventa, de la que Cucurto es una figura metonímica, se traslada a sus trabajos en narrativa. Pero el trazado biográfico de Santiago Vega, incluye su apuesta en Eloísa Cartonera, su apertura al mundo de la cultura literaria en la poesía y sus novelas que reinventan el personaje de Cucurto una y otra vez.

Kamenszain escribe, en *La boca del testimonio*, que los poetas de los 90 despegan a la escritura poética de una herramienta retórica por excelencia: la metáfora. Sorteando lo simbólico y lo imaginario para representar lo real. Se da un encuentro entre aquello que la literatura había separado: habla-escritura, literatura-vida, forma-contenido (2007). Si, como define Agamben, “profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación, o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (2009: 99) el primer gesto de Cucurto-poeta es rebajar la literatura de museo hacia lo concreto: un poeta y novelista, Zelarayán, se convierte en repositor de supermercado para contar una autobiografía delirante. La experiencia de Vega permea la escritura:

“A las diez
de la mañana

recitando sus mejores
poemas
asustando a cajeras y viejas
con su aullido
Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por los guardias de seguridad
por tirar las espinacas,
al piso
por destapar los yogures
de litro.
Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por andar como un demonio
entre las góndolas...”
 (“Una mañana terrible”, en *Zelarayán*)

La profanación tiene que ver, como lo veníamos comentando, con la inyección de nueva vida a la cultura literaria pensada en el sentido de “museo”, y Cucurto es aquel que más fuerza y vitalidad destila. “Así como la *religio* ya no observada, sino jugada abre la puerta del uso, las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (Agamben, 2009:101). Desactivar tradiciones y proponer nuevos usos, por algo la propuesta “cucurtiana” se instaló en el ojo de la tormenta, aún cuando dicho posicionamiento cifraba también una estrategia de marketing. Cuando salió *Zelarayán*, en 1998, la Secretaria de Cultura de la Nación hizo retirar el libro de circulación por considerarlo xenófobo (por usar palabras como “boli”, “ponjas”, “paraguas”); luego, en 2006 la salida de *El curandero del amor* fue acompañado por una confesa “operación” que se basaba en reproducir citas de autores y fuentes en la retirada de contratapa, muchas de las frases negativas que venían circulando acerca de Cucurto. Según su editor, Santiago Llach, “Dicha operación no quiso sino

poner en evidencia esa reacción sintomática: hay algo en Cucurto que irrita a muchos, y yo no dejo de preguntarme qué será. ¿Incomprensión ante lo nuevo, problema de piel?” (Llach, 2007).

Pero Cucurto como *figura* despegas con la publicación de *Cosa de negros*, reconocido por muchos agentes del campo cultural como el hecho literario del 2003. Washington Cucurto, el alter ego de Santiago Vega, se reinventa en cada narración. Mientras sabemos que Vega nació en Quilmes en 1973, que trabajó ocho años como repositor de Carrefour y comenzó su camino dentro de la cultura literaria como miembro de la generación de poetas de los noventa y fundador de Eloísa Cartonera; la biografía de Cucurto se agranda en cada ficción.

En *Cosa de Negros* Cucurto se presenta como el guía turístico de los submundos que quiere dar a conocer. Pero la nota diferencial es la forma de abordar ese mundo marginal. No hay nostalgia ni melancolía, hay carnaval: se acepta la “negrura”, se exhibe con orgullo, el mundo de la cumbia es maravilloso en oposición al sistema (burgués y del trabajo).

“Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en Roll Royce), al magnífico barrio de Constitución, Cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravillensé con esta atolondrada historia de amor entre Cucurto, el Sofocador de la cumbia, y Arielina Benúa. Presencien el despliegue del yotibenco más grande de la ciudad. Conozcan a todos los malandras de la música tropical: Frasquito, El tipeador, Suni La Bomba Paraguaya. Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras”. (*Cosa de Negros*)

Antes de convertirse en el Rey de la cumbia, Cucurto/Vega pasa por la experiencia del supermercado: “Ahora les voy a contar cómo me metí en el supermercadismo”, dice el narrador dominicano en *Las aventuras del Señor Maíz*. Los poemas y las novelas juegan al principio con la ficción autobiográfica pero enseguida se dirigen hacia el exceso. El universo es el barrio de Quilmes como cuna, Constitución (“el yotibénico barrio de Constitución”), Tucumán, la cumbia, las góndolas, la fábrica, la calle. Hay, tal como leemos, una serie de elementos que retratan la *alteridad*: el mundo del trabajo precarizado, por ejemplo (en la fábrica, en talleres clandestinos,

en el transporte público), pero lo distintivo es el lugar donde se para ese narrador que pertenece a ese universo de sentidos. El autor que proviene de los márgenes elige un lugar de enunciación de la fiesta y el baile, probablemente porque la cumbia tropical forma parte de la cultura emocional del autor¹⁰:

“Y es así como nos echaron de la fábrica
de Caucho, en Constitución.
Y es así como terminaron nuestras
48 horas semanales.
¡Así es como quedamos en la caye!
...
Entramos a trabajar en un tallercito
de cortar tela, en la calle Paso,
pleno Once;
un coreanito cara de River Pley”

“Papá se larga y sale corriendo
(envuelto en llamas!)
hasta Tucumán y Agüero,
para el 46 hace bajar a toda la gente y se va
con el colectivo. ¡y el colectivo de rehén!” (*Zelarayán*)

En la narrativa de Cucurto están los cuerpos populares: cuerpos que gozan y cuerpos que son violentados. Desde una estética plebeya que narra lo *no decible* (Alabarces, 2003):

“Regalamos horas, muchos nos jodimos la cintura, la espalda, nos agarraban alergias del frío de las cámaras, dolor de huesos, en los pies y tobillos” (*Las aventuras del Sr Maíz*).

“Ellas no tenían trabajo, tenían concha. Yo nunca más pude encontrar un trabajo decente después del Carre, del Coto, y ellas a la hora de andar en la calle tenían ronchas en la concha” (*Las aventuras del Sr Maíz*).

¹⁰ “Entraba a la bailanta y a mí me latía el corazón. Yo conocía solo ese mundo. Después con los libros conocí otro. Me di cuenta que había otras cosas” (Fragmento de la entrevista realizada para esta investigación).

“El Gran Sofocador le besa los labios, los hombros, le chupa las orejas, el cuello, los pechos. Arielina no se queda atrás por nada del mundo y le besa los hombros, le lame los pelos del pecho... Ahora ella se desembruyina, se abre entera, para junto a él. Vuelan los corpiños y las bombachas desperezándose en el aire” (*Cosa de negros*)

Pero Cucurto exaspera aquellas líneas claves del universo popular que representa. El exceso simboliza la prueba de autenticidad de aquel mundo que conoce -y reconoce- pero, al mismo tiempo, es una forma de distancia. Hay un ex repositor letrado que escribe o “recrea” lo que los otros dicen; alteridad de la que es parte integrante y exterior a la vez ya que, como el autor mismo dice, en lo enunciado aparecen signos de *otro mundo* (el mundo de los libros). Al resignificar se altera la voz popular aún cuando –como se dice desde la crítica- ese que narra no escribe bien o lo simula: “Cucurto escribe como quien ‘no sabe escribir’ (ese espécimen no existe) para lectores cultos que lo leen porque sus libros muestran al escritor llegado con una lengua y unas fantasías de absorbente y exótica vitalidad” (Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*, N86).

“-¿Qué tú estás robando, hampón?

Se sentó en la cama abriendo los ojos.

-Epa, negraza ¿No te dieron tu piazzo diario o qué?

-No te hagas el mansito que vos son un gallón pingón que preña y preña gallinas.” (*La aventuras del Sr. Maíz*)

Cucurto pone una vez más en funcionamiento aquello *no dicho* en letra culta. Como reinventando una vez más el género que hace un uso letrado de la cultura popular, de sus voces y su acumulación de sentido. Así como Ludmer propone que cada vez que aparece un negro, un inmigrante, un indio en la literatura se reabre el diálogo con el género gauchezco escribió por primera vez la voz del otro, en Cucurto resuenan los ecos de esa alianza: la posibilidad extender los usos del género y ampliar las definiciones de hechos literarios en la entrada de aquello que *no es* literatura. En esta reescritura de lo popular también podemos notar aquello que está en contacto con él. Cucurto mismo lo reconoce en un acto de autorreflexión narrativa: la cultura

escrita de clase media de la que él se burla y se aparta pero, en un mismo gesto, comienza a pertenecerle mientras a través de su ficcionalización suelta la mano del universo popular del supermercado y el conventillo.

“Pelo mi libro Zelarayán. ¡Cómo me divierto escribiéndolo! Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad. Juan L. Ortiz, Lamborghini, Copi, Zelarayán, Zurita, Millán, Elvira Hernández, Cisneros, Hinistroza, Maquieira, Desiderio, Edwards, Vallejo, Gelman, Gonzalo Rojas. Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que se ríe de todos sin parar.

Años después, pienso que en esa lista también entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo, quizá ya lo estoy haciendo. Dios quiera.” (*Las aventuras del Sr. Maíz*)

Cucurto instala lo políticamente incorrecto, tal vez, porque como aquel que escribe en el borde más bajo, *puede decirlo todo*. (Ludmer: 1989). Como si el escándalo de Hidalgo al instalar por primera vez la voz del otro se volviera a repetir cada vez que reaparece un cruce de palabras y voces que se intercambian de arriba abajo. Ludmer dice que una revolución literaria no es más que la ampliación de la frontera o un salto: “Consiste en que lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario (lo literario de la época) da una vuelta y se coloca, por este giro, arriba de la orilla. Y entonces reorganiza no solo el espacio de arriba (la “literatura”) sino también el de abajo (la “no literatura”)”. (Ludmer, 1989: 43). Por eso Sandra Contreras habla de la incorrección política en los enunciados ideológicos de Cucurto. Una incorrección que se hace difícil de tolerar desde una lectura “progresista” (2009).

“Y a mí francamente me importan nada las Madres ni Aníbal Verón, ni Teresita Rodríguez ni los piqueteros, ni nada que esté relacionado con esa forma de la política. [...] Que no me importa nada de todo eso, sólo quiero que a ella no le pase nada, que la yuta no la cague a palos y si ella me dice Cucu agarrá un fusil, Cucu tirá una piedra a un vidrio, yo lo hago pero por ella, no por la liberación de los pobres, solo por ella y el amor que le tengo, que no tengo nada personal con nadie” (*El curandero del amor*)

Cuando Santiago Vega habla de sus textos no reconoce que haya política, sino pura “vivencia personal”. En *El curandero del amor*, según el autor, aparece “la política como sale de los medios, como algo muy lavado, lo que se escucha todo el tiempo” (entrevista con Eloy Martínez, 2008). Mientras hay, tal como plantea Contreras, una banalización de la política o del discurso revolucionario de los 70; tenemos que leer –en toda su narrativa- un gesto político que tiene que ver con la escenificación de un sujeto regido por un antagonismo. En el largo poema que abre “1810. La revolución de mayo vivida por los negros” dice:

“Yo soy de la clase que desde hace años
Sabe que nada va a cambiar,
Y por eso no me creo las promesas de cambio
Ni las buenas intenciones”

Compartiendo el espíritu con las narraciones peronistas de Incardona, Cucurto se reconoce como un escritor peronista: “Vengo de una familia ultraperonista. Así que soy peronista a rajatabla” (entrevista con Eloy Martínez, 2008). En los relatos de Cucurto siempre está presente una estética plebeya, cumbiera y grotesca pero luego lo narrado no avanza hacia una mayor complejidad que no sea diferenciarse de los “blancos”, “oligarcas”, “letrados”, “conchetitos” y de fundir a los apócrifos revolucionarios en festines de sexo, alcohol, baile y marihuana. La autorreflexión literaria va en aumento, Cucurto es, en su último libro, el *escritor cumbiantero contemporáneo*. Aparece cada vez más una lectura de sí mismo. Toda la relación con ese mundo nuevo (La Literatura) que Cucurto empieza a atravesar y de a poco a apropiarse está contado en *Las Aventuras del Sr. Maíz: cómo conoció a Gelman, a los poetas de la década pasada, la relación con las dominicanas de la calle, el día que lo echaron del supermercado por no afeitarse, el nacimiento de su apodo literario –un invento de los chicos de 18 Whiskies del que no se puede despegar: “Yo dije claramente, ‘No, no, yo cu, curto el 39’. Y se empezaron a reír, a señalarme y a decirme: ‘¡Cucurto, Cucurto, Cucurto!’”(entrevista con el autor)- .*

La (re)aparición de estos elementos en la Nueva Narrativa -cumbia, conventillo (yotibenco), repositores, prostitutas, inmigrantes, un enemigo claro (“Méndez” en alusión al presidente que dispuso la flexibilización laboral de los noventas)- pone en juego la posibilidad de una lectura populista en el campo intelectual. Se trata de retomar una tradición, “un escritor no inventa, está metido en la tradición y trabaja con lo que la tradición le da” (Piglia, 2006:162), por algo calificamos el uso de figuras del folclore y de léxicos callejeros en Cucurto como un hipertexto que se conecta con un género que nace y se encadena desde el Siglo XIX. Pero aún así, el escándalo que genera esta enunciación burlona y desfachatada de Cucurto es lo que hace retroceder a la crítica. Pensar en una nueva dicotomización (hiper o infraliteratura) o bien aceptar que estas narrativas “dan la incómoda sensación de compartir involuntariamente el asco por la palabra adecuada, y hasta el desconocimiento de las normas que se infringen” (Cohen, 2006)¹¹ es correrse, claramente, de una lectura que podría ver qué hay en esa incorrección. Los juicios que la producción cucurtiana despierta en la crítica generan polémicas pero también alumbran el sentido político que hay en esta escritura que banaliza y festeja el submundo. Hablar de *infraliteratura antiartística* es como mínimo dominocéntrico. Pero Cucurto como figura de autor se construye en esa contienda, se para en un *nosotros* bien opuesto a lo que podemos entender como alta cultura. La contradicción clase media alta como portadora legítima de consumos literarios versus negros ordena su posición enunciativa: en cada poema, cuento, novela o declaración no hace más que parodiar esa herramienta que usa y destruye. Pensar que a Cucurto “le interesa mucho más

¹¹ Una idea de Pierre Bourdieu ayuda a juzgar cómo la acción de la crítica puede ser muy poderosa dentro del universo de lecturas acerca de nuevas narrativas. “A través de su acción como críticos, los escritores periodistas se instauran, con total inocencia, como medida de todas las cosas en materia de arte y literatura, invistiéndole de este modo de autoridad para rebajar todo lo que les supera y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios y en las que principalmente se expresan los límites o incluso las mutilaciones intelectuales inscriptas en su trayectoria y en su posición” (1995:88).

mencionar culos y tetas que las vueltas de la subjetividad” (Sarlo, 2006) habla más de las expectativas de una lectura docta acerca de la tradición de literatura popular que de lo que esa voz popular (aún mediada) quiere decir. Cucurto, narrador testigo de inmigrantes peruanos, dominicanos y trabajadores del supermercado, opera desde esa contradicción y desde ahí dispara: lo *nacional* y *popular* no son, como podría pretender una perspectiva progresista, reivindicaciones de justicia social sino ésta forma trivializada de encarar el compromiso social o son los cuerpos productivos que solo piden sexo, alcohol. Esas son las expectativas que un escritor emergente cumbiero no cumple y que hacen incómoda y ambivalente su lectura:

“No entendía qué me decían cuando me decían ‘te vendiste al sistema’. La revolución para mí no es lo que dijo Marx, que no sé qué dijo, no lo leí. Sino que tiene que ver con pequeñas cosas, de todos los días, es algo más interior. Un cambio más relacionado con el corazón. Con el amor. ¿Cómo revolucionás con la escritura? No entiendo” (Entrevista al autor)

El pueblo: alianzas

“No hay color, únicamente
queda la variación en los tonos
de gris que, en el pasillo,
se funden con el destello aguado de un aviso de yogur
que viene de la calle:
PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO”.

Punctum, Martín Gambarotta, 1996.

La inauguración de una cadena

El género gauchesco es el que inaugura la representación del otro cultural en la literatura argentina. Comienza con una presentación extradiegética que, por primera vez, le da lugar a la voz del otro: “habla un gaucho”. A partir de ahí, el folklore, las costumbres, los ritos, prácticas, creencias, leyendas y, fundamentalmente, la voz del gaucho inauguran un género literario. Es decir, no es la simple acumulación de estos elementos de la cultura popular sino su uso letrado: los modos verbales populares plasmados en letra escrita. Si entre los estratos popular y letrado hay intercambios, usos y prestaciones, es interesante reconocer las motivaciones que inauguraron la literatura gauchesca, las operaciones literarias que produjeron que escritores *no gauchos* simularan la voz del gaucho. Como toda red de significación que dialoga con las condiciones sociales y de producción que le son contemporáneas, esta puesta en escena inaugural tiene una explicación en el uso instrumental del gaucho: el uso de la oralidad y su pasaje (construcción) hacia la voz escrita por otro, la hipercodificación en signo literario, se asentó en el uso necesario de los cuerpos de los sectores populares en los ejércitos libertadores y en el trabajo como peones de estancia (Ludmer, 1989). En palabras de Rama: “surge esta motivación ideológica en el período de la Independencia, cuando un grupo que orienta la lucha necesita del apoyo del estrato

gaucho inferior y a través de Hidalgo lo integra ideológicamente al proceso revolucionario” (Rama, 1982:172). El primer período de la gauchesca está conectado con la necesidad de los cuerpos de los gauchos, de los negros esclavos y de los indios en los ejércitos libertadores frente a los españoles; más tarde, pasada la conquista de la tierras, la motivación para inventar e interpelar a un público lector tiene un corte más social –aunque también político y económico-, cuando los sectores populares sufren la ley de vagos, el cercado de los campos, la implantación de códigos rurales (Rama, 1982).

Se necesita de una alianza que conecte universos de sentido. El uso de la cultura del marginal construye puentes con la *desmarginalización* de aquel que antes de la entrada de una ley (de levas) andaba en la ilegalidad. Como dice Ludmer: “su derecho a la voz se asienta en las armas” (1989: 18). En paralelo con el disciplinamiento del cuerpo, la voz oral del marginal también se somete a un código: se trata de un *uso letrado* de la cultura popular, ya que ese habla es reapropiada y elaborada para convertirla en literatura¹².

Uso, emergencia y alianza son tres eslabones clave para leer la inauguración del género. Porque, como propone Ludmer, el *uso* es *emergencia de uso*: urgencia y necesidad de provocar la entrada de la voz del gaucho a la cultura escrita, de ampliar los límites de lo literario hacia abajo: hacia ese terreno otro desconocido.

Pensamos en alianzas entre esferas, usos y reapropiación de cuerpos y voces, emergencias que inauguran cadenas. Si el uso de la cultura del otro -y la *emergencia* de ese uso- inauguran el género, al mismo tiempo, lo cierran; lo constituyen para resignificarlo cada vez que aparezca

¹² “Con las leyes y las guerras puede establecerse la primera cadena de usos que articula el conjunto del género y le da sentido:

a) utilización del “delincuente” gaucho por el ejército patriota;

b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: género gauchesco. Y en adelante:

c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley “civilizada” (liberal y estatal)” (Ludmer, 1989: 18)

nuevamente esta cadena de usos. La entrada de la voz otra –la voz que no es la del que escribe– amplía la definición de lo que es reconocido como hecho literario y, una vez inaugurada esa entrada, la cadena significativa vuelve hacia atrás cada vez que un negro, un inmigrante, un desocupado, una voz subalterna aparezca devenida signo.

Leer alianzas nos ayuda a pensar en la reposición que tiene el campo literario desde 2001 en adelante. Imaginar anillos de sentido que intervienen en el lugar social que empieza a tener la literatura: lo que configura, recorre y funciona valiéndose de prácticas ensayadas al interior del campo pero fundamentalmente de experiencias que apuntan a un cambio de actitud en sentido macro, social.

Después de diciembre de 2001 se reabre esa cadena de usos: una voz omitida reaparece en el discurso público y la literatura no es ajena a ese cambio. Así como Alabarces (2003) plantea la crisis como el momento que permite el retorno de aquello innombrable –que en lo contemporáneo está encarnado en la política, la violencia y el pueblo como sujeto político–, vemos cómo la nueva narrativa participa en ese proceso de re-significación de relatos en cuanto a una estructura de sentir que cataliza significantes legibles e interpretables que pertenecen al universo, la estética y la voz popular.

Amigos del pueblo

“Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo.”
El género gauchesco, un tratado sobre la patria. Josefina Ludmer

Según Agamben, “pueblo” es una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como

multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos. En el primer caso, una inclusión que pretende no dejar nada fuera; en el segundo, una exclusión que se sabe sin esperanzas. En un extremo, el Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos; en el otro, la reserva de los miserables, los oprimidos, de los vencidos (Agamben, 2001:31). El pueblo como sujeto que no se integra sino inadecuadamente al discurso de lo social retoma un lugar en la política después del 2001. Como preludeo del pueblo en la calle, se vuelve a convocar desde el discurso político y social a sujetos que durante una década se ubicaban en los márgenes.

Dice Biglieri que la “hegemonía de los noventa” -que encarnaron el menemismo y, por contigüidad, la Alianza- se trató de una articulación hegemónica que se ordenaba en torno a prácticas que tuvieron como significante la estabilidad. Dentro de este marco, el orden democrático estaba ligado al mercado y los derechos ciudadanos al consumo, desconociendo premisas como justicia social y derechos humanos. Luego, el kirchnerismo -como buen lector de la consigna “que se vayan todos” que sonaba en revueltas y asambleas de 2001-, armó su campaña, la asunción y las primeras medidas de gobierno en clara oposición a esa “hegemonía de los noventa” que significaba discursivamente una clase política corrompida. En el primer mes de la presidencia de Néstor Kirchner se observan actos de gobierno que permiten plantear una división dicotómica del espacio social: un *nosotros* y un *ellos*. “Con el correr de los días iba a quedar claro que ese ‘nosotros’ correspondía al ‘pueblo argentino’ y el ‘ellos’ a los ‘enemigos del pueblo argentino’” (Biglieri, 2007: 62). Ese *nosotros* reúne una cadena de demandas de los sectores inscriptos simbólicamente en la tradición nacional y popular, que así empieza a crear una subjetividad social más amplia: *el pueblo* como actor histórico. Así como James (1990) se refirió a la *herejía política* que durante el peronismo significó darle un lugar y una visibilidad (y un claro acceso a bienes materiales y simbólicos) a un sector históricamente excluido, se puede

trazar una coordenada para leer cómo desde el discurso oficial kirchnerista se integran sectores que habían conformado una fuerte protesta social antiestatal en los años previos, sectores *antieconómicos* que estaban excluidos del espacio público, obreros que ocupaban fábricas, desocupados en las rutas, etcétera. Laclau opina que “Kirchner tuvo la suficiente visión como para tratar no de limitar la expansión de la protesta popular sino de canalizarla a través del Estado, de modo que la dimensión horizontal de la protesta y la tensión vertical de la política encontraron puntos de articulación y confluencias. Toda la primera etapa del kirchnerismo fue una etapa de una serie de transformaciones” (*Radar*, 7/06/2009).

Sin la intención de medir los alcances y el valor de las prácticas oficiales, nos interesa marcar la red discursiva que se teje en torno a un *nosotros* que involucra al *pueblo* como sujeto y que, como sucede en el campo cultural, se planta desde una posición de discontinuidad histórica frente al pasado inmediato mientras confirma y valida los hábitos, estilos de vida y los valores de la clase trabajadora.

“Que el carnaval, la murga y el tango, vuelvan a estar vigentes parecería demostrar que la norma de prestigio ya no sólo se define en lo importado, en lo nuevo o en lo moderno. Reencontrarnos, reconocernos, indagar en el “ser argentino” y sus mitos se ha convertido en una necesidad que se percibe a diario en ámbitos muy diversos” (Laffose, *El Interpretador*, 2006)

Como momento bisagra, diciembre de 2001 marca el fin de los noventa en tanto fracaso del modelo de acumulación pero también como quiebre del clima cultural que lo mitificó: el famoso *claim* menemista *pizza con champagne*. Mientras el sistema productivo dejaba afuera a muchos jóvenes tanto del trabajo como de otros sistemas tradicionales de pertenencia, en la intemperie se iban gestando nichos culturales que recién luego de la crisis serán emergentes y claramente visibles. Pero durante la década menemista, se trata de una producción cultural periférica. La cara cultural del pensamiento único es el *posmodernismo*. No hay entre las voces

oficiales de la cultura una red discursiva que conecte la producción y la circulación de los textos con su contexto de grandes cambios sociales cuyas consecuencias son palpables en la vida cotidiana (la clase media pierde glamour, se flexibilizan las condiciones de trabajo mientras prima el cosmopolitismo y el consumismo de época, por ejemplo). O bien no lo hay en el sentido hegemónico con un alcance social manifiesto.

Pero si hay atisbos a modo de obertura tímida, que hay que señalar.

1. La poesía, como vimos, es más sensible a aquellos relatos que se están materializando y será la que voluntaria o involuntariamente prefigura cambios en los modos de ser del campo literario. Hay un relato residual que agrupa significaciones de esa decadencia que se empieza a sentir: el libro de poemas narrativos *Punctum* de Martín Gambarotta (ganador del Primer Concurso Hispanoamericano organizado por el Diario de poesía en 1995 y publicado por Tierra Firme en 1996). Es, en las antípodas, intuitivo de lo que va a venir en el campo literario, puesto que en 1995 -plena fiesta menemista-, cuando la política quedaba descartada como un ámbito de construcción de identidad, Gambarotta escribe un poemario que luego se convierte en contraseña generacional¹³, que permea la sensibilidad de una época y se anticipa a lo que años después se lee en la nueva narrativa y en el discurso político. Gambarotta pone en primer plano la decadencia, y por ejemplo, nombra a Montoneros y al peronismo diez años antes que el discurso oficial los vuelva dominantes.

Cerniéndonos al campo cultural, plantea una apuesta:

“Todo acto es literario
y eso apesta”
(Gambarotta, 1996)

¹³ Revisar los recientes artículos con motivo de la reedición de *Punctum* en la revista *Los InRockuptibles* (<http://www.losinrocks.com/libros/punctum-de-martin-gambarotta>) y la nota citada de *Página 12*.

Quince años después, el autor del poemario dice que “*eso apesta* es por la necesidad de que los textos estuvieran más integrados a lo que es el realismo de un país. Si uno se guía por el tema, *Punctum* se lo puede tirar por la ventana, ¿no?, y preguntarse: ‘¿qué es esto?’”. Muchas veces se dijo: ‘Esto no es poesía’. En *Punctum* está la pregunta sobre qué es lo literario, cuál es el límite y por qué uno puede percibir, en ese momento, una mirada que queda fuera de plano” (Página 12, 24/10/2011). Entonces, mientras *Punctum* puede pensarse como una anomalía, o en términos williamsianos, como una *preemergencia activa e influyente* aún no articulada, recién después de la crisis de 2001 hay una emergencia manifiesta (de nuevas formas de representar, circular, editar, legitimarse, etc.) que de a poco penetrará efectivamente en la cultura literaria como *formaciones* que conforman una estructura de sentir.

2. Martín Rejtman es uno de los escritores que participan de la colección Biblioteca del Sur, durante los 90 publica dos libros de cuentos: *Rapado* (1992) y *Velcro y yo* (1996). No es un autor de alcance masivo, amén de publicar en Planeta, pero por sus modos de abordar la narración también se convirtieron en un faro para la literatura que se publica diez años después. Sus cuentos también parecen transparentar la estructura de sentimiento en la que estaban inmersos él y sus contemporáneos.

“-Cuando los de mi generación éramos hermanos menores –le reprocha Analía-, lo que más queríamos era tener un grupo de rock; ustedes en cambio quieren tener un grupo de músculos. Nuestros amigos se convertían en dealers para poder pagarse las drogas; mientras que vos te pagás tus bíceps trabajando de recepcionista.

Leo sólo toma anabólicos, batidos y bebidas importadas: Evian, ginseng y té de maní” (“Barras”, en *Velcro y yo*, Rejtman)

Alejado del joven comprometido y militante que pertenece a la generación anterior aquí lo que aparece es el consumo como placebo, los productos importados, los trabajos precarizados

(mucamas, recepcionistas, cajeras de supermercado, patovicas) y el desempleo, artistas devaluados; la apatía de una generación de adultos-jóvenes sin rumbo y con ídolos efímeros, son las marcas generacionales de los cuentos de Rejtman que no envejecen: “Yo veo a mis personajes como en un puro presente, sin estar metidos en la idea de los grandes planes, algo que es bien argentino”¹⁴. Quince años después de su publicación, los cuentos se reeditan y se redescubre el carácter eminentemente político de su narrativa y de sus personajes en soledad.

Para la narrativa, lo que escribe Rejtman es una isla porque representa el objetivismo presente en los Poetas de los Noventa pero que en narrativa aún faltaba descubrir.

Nuevas convocatorias

En *La larga revolución*, Williams indica: “lo más difícil de captar, en cualquier período, es el sentido y las cualidades de la vida en un momento y lugar determinados: el sentido y los modos en que esas acciones se combinaron en una manera de pensar y de vivir” (2003). La forma que encuentra para saldar esa meta es a través del ideal reconstructivo de una *estructura de sentir* como hipótesis cultural para leer elementos y conexiones en una generación o en un período.

Desde *Punctum*, *Rapado*, y alguna otra novedad editorial, hasta mediados de la década del 2000 podemos ver una *estructura de sentir* que organiza significados, relaciones y valores de un modo pre-sistemático. Pero dentro de todo proceso cultural dinámico hay relaciones de intercambio, exclusiones, inclusiones y apropiaciones. Y la temporalidad implicada en ese proceso permite la incorporación práctica de todo movimiento que en principio es emergente.

¹⁴ <http://editorialmanchadeaceite.blogspot.com/2011/11/martin-rejtman-habla-sobre-velcro-y-yo.html>

En diez años, los narradores que entran a la escritura en clave de testimonio autobiográfico, aquellos que extreman las conexiones con el referente inmediato y el uso del lenguaje coloquial se empiezan a despegar hacia una mayor codificación: además del pasaje de las editoriales independientes –que *cualquierizan* la literatura pero terminan funcionando como laboratorio- a grandes firmas comerciales, los que escriben moldean una distancia narrativa que confirma que aquella voz y folclore representados no son más que una iconografía cultural de su *otro*. Juan Diego Incardona escribe literatura fantástica, Casas se vuelca hacia el género ensayístico en donde predica *sobre la* literatura, Cucurto confiesa que quiere salvarse y escribir una novela “de verdad” como Bolaño, mientras profesa una autodestrucción paródica de la escritura que lo situó como figura. Sabemos sobre la opacidad del código, sobre la no transparencia de cualquier relato que se intuye testimonial pero también reconocemos la afasia constitutiva de la voz popular.

En los tempranos 2000, para que la incorporación de esta semántica en el campo cultural sea materializable tuvo que suceder un corrimiento hacia atrás, una ampliación de la frontera que separaba a aquellos actores que comenzaron tomando la palabra en espacios públicos y fueron conformando una red de relaciones visible y sostenible acompañando un proceso político de mayor participación e institucionalización de demandas populares. La posibilidad de una formación, que de una posición de oposición, se integra y logra cierto lugar simbólico dominante tiene que ver, entonces, con la vuelta del *pueblo* como sujeto en otros órdenes del discurso. En ciertos momentos hay despegues, modificaciones, precipitaciones en los enunciados que implican cambios en aquello que lo *rige*: en 2001 termina la larga década de los noventa y es necesario que se tejan nuevas alianzas de sentido. Pero, como dice Foucault, *no hay providencia prediscursiva*;

se trata de ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da motivo a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los límites.

En esos cortes reaparece el uso y emergencia de la voz popular, que definidos en una movilidad temporal (hacia atrás y hacia abajo) engendra nuevos anillos: la posibilidad de una nueva alianza que reavive –o, como mínimo, dialogue con- el género. Lejos de provenir de una originalidad individual, los sujetos que después de 2001/2003 representan la nueva narrativa conforman una serie a partir de un *nosotros* que se reactiva: el *inmigrante* peruano/dominicano, el *trabajador* post-proletario del conurbano, el *adolescente* marginal de los noventa -claramente antieconómicos o peligrosos para el imaginario neoliberal-, son convocados de nuevo a una alianza en lo social, en lo económico y en lo cultural. Dentro de la dispersión discursiva hay formas de selección y redistribución de significados cuando el shopping, la comida sofisticada, la importación de entretenimiento foráneo, la ropa de marca, las vacaciones en el exterior dejan de ser íconos hegemónicos que construyen el imaginario de una época.

Ese sentido social que recorre el campo cultural y es retomado por la narrativa se convierte en insumo. Por eso nos interesa remarcar y observar a los narradores poniendo el ojo en la figura de autor que inventan y despliegan más allá de las biografías pero también en concordancia con ellas, entendiendo esta suerte de realidad-ficción como atajo de estudio pero también leyendo figuras que se sostienen en un campo de enunciación amplio en un juego de identidad dado por aquello que se escribe y que no escribe, lo que se planea como horizonte de escritura, lo que se comenta o piensa aún a modo de bosquejo. Narradores que, como unidades coherentes de significaciones, refuerzan la pertenencia al universo popular poniendo en juego un intercambio de lo subjetivo y lo colectivo.

Con pequeñas distancias temporales Incardona, Cucurto y Casas se construyen como compañeros generacionales: el inmigrante peruano, el trabajador precarizado del conurbano, el pibe del barrio marginal de los noventa, como dijimos, son las figuras que organizan su literatura en el desplazamiento social pero que entran al campo de la producción cultural en una década que supone una convocatoria a esos sujetos representados.

Una *alianza* que llama a los narradores a reafirmar la pertenencia en el momento del clima post 2001 que supone la plebeyización de sectores medios y, al mismo tiempo, el fin de la “fiesta menemista” y el cambio en cuanto a formas y circuitos de consumo. El sentido de pertenencia, lo que *se es* o bien *se dice que es*, aquello que se sabe y se sufre, ese *nosotros* que se construye y afirma se escenifica en estrategias –no necesariamente intencionadas- literarias y metaliterarias en tanto confirmación constante de una figura de autor que da sentido a la iconografía cultural.

Cucurto abre la cadena de alianzas –aquella que dialoga con la tradición gauchesca y se impone en cada representación- presentándose como inmigrante, negro, supermercadista, dominicano, cumbiero- y la cierra con una oda a la Presidenta sin abandonar el tono paródico pero reconociendo un interlocutor también en las figuras oficiales –que si bien no necesariamente conforman con ella un nosotros, sí forman parte de una serie de acontecimientos que posibilitaron la circulación de esa voz-:

“Y la miro, la escucho a ella
por cadena nacional, en bicicleta
Mi Amada Cristina, morocha seductora
-me atrevo a imaginarle gordas caderas.

Mi Caderona Nacional.
La escucho, la veo
hablar por ejemplo de cooperativismo,
de mujeres embarazadas que tendrán,

a falta de un marido, su ayuda social”
(Fragmento de *Hombre de Cristina*, Washington Cucurto¹⁵)

Ese lugar de origen popular, barrial, marginal es reforzado sistemáticamente en tanto anillos/alanzas discursivos que funcionan y conforman una formación dominante. *Soy del conurbano, soy de barrio, soy inmigrante* son operaciones diferenciales de pertenencia en los relatos que se sostienen: la afirmación de una singularidad y la pertenencia a un colectivo; pero también una vez que se empiezan a conformar series discursivas se trata de una ambivalencia entre la marginalidad y la integración¹⁶.

“Una noche de septiembre de 1995, nos juntamos los pibes de Pocas Nueces, Viejo Smocking y La Guirnalda de Afrodita al pie del Tanque de Celina. El gigante convertido en piedra antes de que naciéramos, todavía respiraba sus olores a podrido por las ventanas que Medusa no había visto. Escribimos las paredes y a las doce en punto nos subimos, dando vueltas por la escalera caracol con las guitarras, las birras y los porros hasta llegar al techo. En las rejas empezamos a zapar lo primero que pintara...”
(“La mejor banda de los barrios”, *Rock Barrial*, Juan Diego Incardona)

Quizás el recorrido de Santiago Vega “convirtiéndose” en Cucurto sea el más claro para graficar el axioma de un autor que se finge, como sugiere Premat (2009). Volverse escritor no implica la construcción de una identidad límpida y explicativa, ni el mantenimiento de una conciencia estético-moral, sino, por el contrario: poner en juego una identidad atractiva, enigmática y ficticia. Las discusiones metatextuales que defienden los narradores –en especial Fabián Casas- ante la crítica tradicional también mancomunan esta idea. Los manuscritos, las estrategias de edición, los debates estéticos subyacentes, las imágenes fotográficas o discursivas,

¹⁵ <http://monolingua.blogspot.com/2011/11/hombre-de-cristina-de-washington.html>

¹⁶ La idea de una *identidad del escritor* es de Nathalie Heinich, trabajado por Premat: una identidad que no está dada de una vez por todas, sino que es resultado de una operación vertiginosa: el paso de una actividad (‘yo escribo’) a un ser (‘soy escritor’), operación que la impregnaría de una indeterminación y una inestabilidad esenciales.

las discusiones acerca de la lectura de sus propios textos producen un posicionamiento de sí que sientan tendencia y se agrupan en formaciones culturales. Y mucho hace pensar que en Casas esa es la resistencia al avance de las editoriales grandes sobre su figura: en paralelo a la consagración en el mercado, en el campo cultural, en la crítica, Casas no deja de recordarnos el tinte barrial de sus relatos y el sentido de camaradería de su producción. Además mientras edita toda su poesía en Emecé, también cifra su política de publicación la confianza en una editorial pequeña como Santiago Arcos que a comienzos de la década lleva a las librerías sus libros de cuentos y al final publica otro compendio de mini-ensayos: *Breves apuntes de autoayuda*.

Una alianza de sentidos permite hacer la biografía de una época: una nueva posición más allá de las posiciones establecidas. Hacer una época dice Bourdieu no es más que un combate del presente y del pasado: los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir (Bourdieu, 1995: 237).

Cierre

La ventaja de leer a la narrativa como *estructura de sentir* es que permite hacer visible la emergencia de rasgos y cualidades que aún no se cristalizaron en ideologías, convenciones, prácticas y géneros. Como surgimiento de lo nuevo (en tanto hecho literario) que no se ha impuesto todavía. Un compendio de tonos, matices, deseos y constricciones que son tan importantes como las ideas o las convenciones establecidas. Después de este recorrido, podemos llegar a proyectar algunas ideas, no necesariamente generalizables, pero productivas a la hora de pensar una época leída bajo sus creaciones culturales en diálogo con sus condiciones de producción. Podemos trazar tres ejes de lectura que funcionan como eslabones encadenado unos a otros:

1. Temporalidades

Las producciones literarias que encarnan la revalorización de lazos sociales y la reactivación de códigos y discursos de los sectores populares, reafirman la idea de cómo las representaciones son deudoras de su contemporaneidad, no solo en cuanto al imaginario que recorre la comunidad y como tal puede ser leído en la red textual, sino también en las formas de gestionar y producir poniendo en juego métodos de publicación y edición plebeyas, autogestionadas y austeras, cuyo sostén son una red de relaciones entre personas que le dan impulso y movimiento –círculos de lecturas, recitales de poesía, presentaciones de libros, revistas colectivas, viralización a través de blogs-. Por eso, insistimos en no hacer una lectura inmanente y cerrada a la obra escrita sino trazar series con lo que los escritores *hacen* y -en tanto construcción de su figura- aquello que *dicen*: de sus libros, de la literatura en general, de su

barrio, de la crítica que responde a su obra y de ellos mismos. Y especialmente cómo trabajan para que esas representaciones circulen y sean eficaces portavoces de un presente.

Así, los giros en cuanto a la forma de hacer literatura y a la apertura de nuevos posibles narrables son acompañados, inducidos o concurrentes de otros factores que tienen que ver con la edición autogestiva y las nuevas tecnologías como modos de democratizar un campo literario que, a finales de la década del 90, se presentaba cerrado a lo nuevo y globalizado en su oferta. Las nuevas tecnologías transforman las jerarquías y los modos de circulación de la literatura, permiten adelantar el momento en que se da a conocer un texto porque los blogs, ediciones digitales, redes sociales se agregan al proceso de selección, producción y divulgación que antes posiblemente sólo ejercían revistas culturales y editores. La web es un medio que abre el juego a nuevos actores como forma de divulgar y también de integrarse a la legitimación de autor si bien el uso que Casas, Incardona y Cucurto es diferencial, mientras la figura de *Juandé* se construye y dar a conocer desde su blog y desde la revista digital literaria que funda¹⁷, Casas escribe en blogs ajenos, no forma su identidad digital desde ningún lugar propio pero sí recopila lo que escribe en otros blogs¹⁸ y publica dos libros de ensayos, Cucurto en cambio entiende la web como un medio de difusión de sus publicaciones en papel¹⁹.

Las iniciativas editoriales, ensayadas primero por los Poetas de los 90 y continuadas por los narradores del 2001 en adelante, se agregan también a esta apertura de campo, nacen como deslizamientos tácticos ante la crisis económica y ante el hermetismo de los grandes grupos

¹⁷ *Juandé* es el usuario desde el cual postea Incardona en <http://diasqueseempujanendesorden.blogspot.com> un apodo que trae de las calles de Villa Celina; y la revista como mencionamos antes es <http://elinterpretador.net>

¹⁸ <http://malelemento.blogspot.com>, <http://bonk.com.ar>, <http://elremiseroabsoluto.blogspot.com>, <http://elseniordeabajo.blogspot.com>

¹⁹ Como el ejemplo mencionado de <http://elcuranderodelamor.blogspot.com>, blog abierto en 2006 con la salida del libro.

editoriales pero finalmente funcionan como agentes culturales que asumen el riesgo de lanzar al mercado nuevas propuestas narrativas.

La tarea de experimentación que emprenden las editoriales independientes marca la relación con el mercado que encierra la temporalidad de los narradores post 2001: la batalla no pasa por el enfrentamiento. No hay una construcción *desde el under* en tanto estética, sino más bien que la entrada a la publicación a través de las editoriales independientes, tiene que ver con motivaciones coyunturales: a comienzos de la década, las grandes casas editoras se cierran ante nuevas voces o, para ser más justos, ante narradores que no aseguren la rentabilidad necesaria para que una multinacional decida publicar. Pero, a medida que el funcionamiento del campo convierte a estas formaciones emergentes en dominantes, las editoriales masivas convocan a estos actores culturales y a los formatos que ya demostraron cierta eficacia en el público lector. Decimos actores y *formatos* porque así como la *cualquierización* impuso por una necesidad material que aquello que se publique debía ser corto (cuentos, poemas, *nouvelles*), las casas editoras también adoptan como pauta comercial de sus catálogos la salida a las librerías con libros de cuentos y antologías de nuevos narradores. Casas, Cucurto e Incardona son publicados por Norma, Emecé, Mondadori, antologados o bien como compendio de cuentos, poemas o ensayos. Por eso, resaltamos cómo los cambios en el campo se dan en comunión con transformaciones en las posibilidades técnicas. Lo que incluye la explosión de blogs, revistas digitales y redes sociales. En este sentido, se abre otra posibilidad de legitimación que no solo esté cernida a la crítica académica, sino que se incorpora a los lectores y el mercado editorial como modo práctico de consagración.

La literatura *postautónoma* implica la fabricación de presente, dice Ludmer, y ese es el sentido que nos importa, no despejar a las narraciones de su presente y de la política que las

instituyen. En la definición original de Bourdieu el campo está sobredeterminado en varios niveles: en la posición estructural respecto del campo del poder, según su estructura de organización interna y con respecto a las disposiciones de los actores intervinientes. Y como vemos, hay cambios técnicos que evidentemente pueden modificar la estructura y la función de ese campo. Por eso, estamos pensando en temporalidades, porque la visible porosidad de campo literario se conforma junto al acontecimiento que detona en diciembre de 2001 como síntoma de una nueva red de discursividad. Es decir, hablamos de temporalidad porque hay cambios condensados en una época que condicionan la posibilidad de ciertos acontecimientos, ya sea que puedan leerse en estos narradores o en un archipiélago de pequeñas iniciativas editoriales o en una serie de encuentros sociales de lectura o en blogs que democratizan la circulación de hechos literarios. El 19 y 20 permite datarlos, posibilita centrar y fechar: *hacer época* de ciertos fenómenos que se leen bajo una condición de posibilidad que impacta en las bases del campo literario moldeando su configuración, su lugar y sus representaciones y modificando sus condiciones de producción, circulación y lectura.

2. Fronteras

Al hablar de un campo de producción literaria abierto, pensamos en un sentido fronterizo que resignifica el lugar que las nuevas narrativas empiezan a ocupar, como así de las figuras de autor que Casas, Incardona y Cucurto construyen.

Los límites que se corren son aquellos que definen hechos literarios. Se juega con esa frontera al hacer entrar y reconocer ciertos formatos como “libros” –por ejemplo las fotocopias con tapas de cartón legitimados como tales en ferias o librerías-, ciertas escrituras testimoniales que limitan con la ficción –los post de un blog autobiográfico que luego se cristalizan en un libro-

o ciertos giros lingüísticos que dialogan una vez más con el género que retoma la voz popular – los usos de cultura oral en escritores que simulan la voz del otro y amplían el círculo de lo representable-. Lo que corre la línea de la frontera es evidentemente aquello que en principio *no es* literatura pero que está en contacto con ella. El campo literario leído en serie con acontecimientos del ambiente social baja la guardia y recorta de allí nuevos hechos literarios que permiten hacer hablar a una temporalidad.

Como decíamos más arriba con Ludmer, una revolución literaria no es más que la ampliación de los límites o un salto, que aquello que estaba por fuera pero mezclado con esa frontera, la atravesase e inyecte presente. Las construcciones de autor que moldean la época también juegan con lo fronterizo. Primero desde sus estrategias de publicación y edición que pueden ser pensadas como apuestas: Casas predica su idea de “crearse los medios” cuando el marco de publicación es hostil, Incardona es uno de los primeros en probar con estrategias web que saltean los canales tradicionales de divulgación y Cucurto radicaliza la profanación literaria con sus ediciones plebeyas de Eloisa Cartonera. Pero además, hay un gesto zigzagueante en las representaciones personales que cada autor escenifica.

Casas pone en escena la figura del pibe de barrio, un pibe en realidad post-adolescente que se hamaca entre la vagancia y el mundo del trabajo que todavía no lo interpela, la última oportunidad de juntarse en una esquina con los amigos de la infancia o aceptar el paso del tiempo aunque no se prediga futuro. La frontera biológica entre la juventud, que no se quiere soltar, y la madurez que no se quiere aceptar, está siempre matizada por la estética de barrio marginal que portan los personajes y las voces de Casas. El autor se presenta como el pibe de barrio que escribe ¿por qué un pibe de barrio no puede leer Schopenhauer?, ¿por qué no puede leer literatura?, ¿por qué no puede escribir? Son algunas de las cuestiones que ponen en juego Casas

cuando se lo acusa de revanchista, de escribir para los jóvenes de Boedo que ya no están, de portar una sintaxis sencilla.

Una frontera geográfica es la que cruza Incardona, el límite es General Paz, la avenida que separa Capital Federal del conurbano bonaerense. El narrador va y viene, mira Palermo desde sus ojos matanceros y luego retrocede, regresa al barrio donde nació y creció y lo contempla como emigrado, que puede comparar los estilos de vidas y las comodidades de cada lugar, que puede objetivar el chico que fue y a los amigos que siguen detenidos en el tiempo juntándose a zapar tomar cerveza. Trabajo manual de artesano y trabajo intelectual de escritor son también dos vaivenes de Incardona, aunque el fuerte es el sello de Villa Celina que organiza su estrategia de escritura y de presentación en el campo literario como si fuese un carnet habilitante.

Cucurto se autodefine como *negro* y todo lo que no es negro podría ser aquello que lo oprime. Es el “narrador de los submundos” que cruza el terreno de lo desconocido –pero familiar para él- y lo lleva al universo de la poesía y la narrativa. Cucurto cruza los límites y escandaliza porque usa los nombres políticamente incorrectos –ponja, negro, bolita- para resignificarlos positivamente en el acto de hacerlos ingresar a la “Literatura” y, desde ese lugar en que se construye, provoca desde lo letrado a todo aquello que no sea negro, inmigrante y cumbiero. Se sitúa en una frontera étnica, la del inmigrante, desterritorializado de una patria y de una lengua.

3. Traiciones

Trabajar con lo fronterizo y atravesarlo, ampliar desde los bordes las definiciones literarias implica pasar de un universo regido por cierta sintaxis, semántica y pragmática hacia otro. Mantenerlos latentes: apropiarse de la voz de uno para representarlo con la gramática de otro. Volvemos a pensar en la autobiografía –ese género que configuró la subjetividad de clase

burguesa desde su nacimiento- como la historia de un triunfo. Las figuras de autores que trabajamos sostienen el dato de la procedencia como motor para sus ficciones, por eso hablamos de traición: el que traiciona a su clase escribiéndola, usando los repertorios de la cultura popular hablando a través de la cultura letrada. Una posición de sujeto que implica asumir una contradicción irresoluble: se narra a su *otro* pero se sostiene un *nosotros* como identidad. Si el sentido del nosotros de los sectores populares tiene que ver estructuras afectivas, lazos de solidaridad, bases comunitarias y cierto orgullo de pertenencia, ese es uno de los campos de sentido que aparecen en los códigos barriales de Boedo, el peronismo comunitario de Villa Celina o la convivencia de inmigrantes peruanos y dominicanos en los conventillos de la Capital.

Entonces, como vimos, la posición de sujeto del narrador es paradójica. Se narra a su *otro*, porque por definición el sujeto popular ocupa un lugar de subalternidad que le impide hablar en su propia lengua; los matices y el registro de las voces de jóvenes marginales, conurbanenses o inmigrantes se representan a partir del acto de captura regido por las coordenadas de la cultura escrita. La otredad cultural está constituida por una lógica antagónica cuya distancia supone un gesto de violencia simbólica: para poder narrarse Casas, Cucurto e Incardona tienen que ejercer un alejamiento ya sea en forma de nostalgia, aguante o carnaval. Esa afirmación de pertenencia que marca la posición paradójica de los narradores contemporáneos es una diferencia clara con los poetas gauchescos, que aparecen como remisión cada vez que la literatura reabre la cadena de usos de la cultura popular. Los poetas gauchescos eran escritores que se asumían como tales y simulaban la voz del gaucho; en la narrativa post 2001 los escritores remarcan su origen, su identidad con el referente al que representan, su proximidad con esa voz oral de La Matanza, el Bajo Flores o Constitución, por eso la traición de la que hablábamos: una traición no resuelta ni reconocida.

El juego de fronteras que implica la traición está cruzado en esta temporalidad porque podemos hablar de la cultura del otro representada en letra escrita, cuando una serie de acontecimientos confluyen para dar escena a una voz que durante la etapa del imaginario neoliberal extranjerizante sonaba antieconómica y, como tal, estaba excluida del discurso social – u oficial-. Pasados los días críticos de diciembre de 2001 y tras la reconstrucción política que arranca en 2003, el *pueblo* y lo *nacional-popular* vuelve a ser nombrado e interpelado simbólicamente y materialmente, entonces sucede también que la literatura alineada a ese imaginario pone de manifiesto estéticas, usos y voces populares. Los sujetos que después de 2001/2003 representan Casas, Cucurto e Incardona, conforman una serie a partir de un *nosotros* que se reactiva: el inmigrante latinoamericano, el trabajador post-proletario del conurbano, el adolescente marginal de los noventa son convocados de nuevo a una alianza en lo social, en lo económico y en lo cultural en un momento de relocalización del discurso en que el barrio, la voz del otro, la estética plebeya, las costumbres, la violencia sobre los cuerpos populares son retomados en la red textual y conforman un campo de sentido que constituye identidades. Un mapeo de narrativas que juegan con el modo testimonial para validar la experiencia como insumo y que en tanto tal se proponen transmitir cierta idea de lo contemporáneo.

Corpus

El Ataque, Juan Diego Incardona, 2007 (Eloísa Cartonera)

Objetos Maravillosos, Juan Diego Incardona, 2007 (Tamarisco)

Villa Celina, Juan Diego Incardona, 2008 (Editorial Norma)

Rock Barrial, Juan Diego Incardona, 2010 (Editorial Norma)

Zelarayán, Washington Cucurto, 1998 (Ediciones Del Diego)

Cosa de Negros, Washington Cucurto, 2003 (Eloísa Cartonera)

Las aventuras del Señor Maíz, Washington Cucurto, 2005 (Interzona)

1810, La revolución vivida por los negros, Washington Cucurto, 2008 (Emecé)

Ocio, Fabián Casas, 2000 (Santiago Arcos Editor)

Los lemmings y Otros, Fabián Casas, 2005 (Santiago Arcos Editor)

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, "Elogio a la profanación". En *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- Agamben, Giorgio, "¿Qué es pueblo?", en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Ed. Pre Textos, Valencia, 2001.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.) *Resistencias y Mediaciones, estudios sobre la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Alabarces, Pablo, "Crisis y cultura, o el retorno de lo innombrable", en *Revista Argumentos*, Mayo 2003.
- Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- Ávila Ávila, Elizabeth, "Fotocopiar libros de escritor peruano", en <http://www.comunidadperuana.com.ar/shop/detallenot.asp?notid=385>
- Barthes, Roland, "De la obra al texto", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Benjamin, Walter, "El autor como productor", Ed. Taurus, Madrid, 1975.
- Biblieri, P. y Perelló, G. (comp), *En el nombre del pueblo, la emergencia del populismo kirchnerista*, UNSAM edita Buenos Aires, 2007.
- Botto, Malena, "Capítulo 6. 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", en De Diego, José Luis, *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880 – 2000*, FCE, Buenos Aires, 2006.
- Casas, Fabián, *Ensayos Bonsai*, Emecé, Buenos Aires, 2007.
- Contreras, Sandra, "Economías literarias en la ficción argentina del 2000". Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", Rosario 2009.
- Beltrán, Gastón y Miguel, Paula, "Emprendedores creativos" en *01 10 Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*, Rubinich, Lucas y Miguel, Paula, editores. Aurelia Rivera, 2011.
- Cohen, Marcelo, "Prosa de estado y estados de la prosa", en *Revista Otra Parte* N°8, Otoño 2006.
- De Certeau, Michel, "La belleza del muerto: Nisard", en *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

- Eichnbaum, Boris. "El ambiente social en la literatura", en *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtin*, Volek Comp. Fundamentos, Madrid, 1992.
- Eloy Martínez, Tomás, "La Argentina y los escritores que vienen", en *suplemento ADN*, 8/3/2008.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1969.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- Freidemberg, Daniel, *Poesía y noventismo*, en Plebella, Agosto del 2005.
- Gambarotta, Martín en reportaje de Freira, Silvina (24/10/2011), "Hay una dimensión política que está jugando en todo momento", Página 12.
- Gambarotta, Martín, *Punctum*, Editorial de Tierra Firme, Buenos Aires, 1996.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Disparos contra la alta cultura" [En línea] Interzona Editora, s/f
<http://www.interzonaeditora.com/prensa/prensa.php?idPrensa=47>
- Hall, Stuart en Currran, Morley y Walkerdine (comp), *Estudios Culturales y Comunicación*, Paidós, Bs.As., 1998.
- Hernaiz, Sebastián. "Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20", en *El Interpretador*, Número 29. Diciembre 2006. <http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html>
- Iannamico, Roberta, "Feliz cumple" en *Muchos Poemas*, Voy a salir y si me hiere un rayo, Bs. As., 2009.
- Imperatore, Adriana: "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh", en Zubieta, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- James, Daniel, *Resistencia e integración*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.
- Kamenzain, Tamara, "Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90" en *La boca del testimonio*, Ed. Norma, 2007.
- Lafosse, Juan Pablo. "Literatura y crisis", en *El Interpretador*, Número 29. Diciembre 2006.
- Lamborghini, Osvaldo, "El niño taza", en *Novelas y cuentos 1*, Ed. Mondadori, Buenos Aires, 2010.
- Link, Daniel, "Prólogo", en *El juego de los cautos*. La Marca, Buenos Aires, 1992.
- Link, Daniel, *Literatura. Cuatro cortes*, Entropia, Buenos Aires, 2006.

- Llach, Santiago, Mairal, Pedro, "19 Tesis sobre Objetos Maravillosos", en <http://hojasdetamarisco.blogspot.com/2007/12/tesis-para-una-presentacin-maravillosa.html>
- Llach, Santiago, "Marketing y literatura", posteo en el blog *El Efecto Suelo*, 9 de enero de 2007. <http://monolingua.blogspot.com/2007/01/marketing-y-literatura.html>
- Ludmer, Josefina. "Literaturas Postautónomas 2.0", 2007 www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina, una especulación*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Mariasch, Marina, *coming attractions*, Bs.As., Siesta, 1997
- Martin Barbero, Jesús, "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y Cultura* N10, México, 1983.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián, "De la cualquierización al texto", en *El Interpretador*, Número 29. Diciembre 2006. <http://www.elinterpretador.net/29DamianSelciYAnaMazzoniDeLaCualquierizacionAlTexto.html>
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián, "Poesía actual y cualquierización", en *Tres décadas de poesía argentina*, Fondebrider comp. ED. Libros del rojas, Buenos Aires, 2006.
- Mazzoni, Ana, Selci, Damián, Vilela, Lucas y Kesselman, Violeta, "El tópico del trabajo y el mínimo de subjetividad" en Revista PLANTA N°9, Agosto 2009 <http://plantarevista.com.ar/spip.php?article5>
- Molina, Diego, "Babélicos versus Planetarios. Puro grupo", en Viñas, D. Director, *De Alfonsín al menemato (1983-2001) Literatura Argentina SIGLO XX*, Paradiso, Buenos Aires, 2010.
- Pauls, Alan, "Revancha" en *Otra Parte*, n°10, Verano 2006-2007.
- Pierre Bourdieu, Michel, "Contrafuegos. El mito de la "mundialización" y el estado social europeo", Intervención ante la Confederación General de Trabajadores Griegos (CGTG), reunida en Atenas en octubre de 1996.
- Pierre Bourdieu, Michel, *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona, 1995.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Piglia, Ricardo, "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", en *Revista Casa* N°222, Casa de las Américas. <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>

- Piglia, Ricardo, "No quise darle el sentido de una alegoría nacional". Por Silvina Frieri, en *Página 12*, 20 de Septiembre de 2010.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel, "Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual" en *El Interpretador*, Número 32, Diciembre 2007.
- Rama, Ángel, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en *Los gauchopolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Saítta, Sylvia, "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)" en Marcos Novaro y Vicente Palermo (eds.), *La historia reciente: Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- Saítta, Sylvia, "Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina", Revista TodaVÍA, Fundación OSDE. Buenos Aires, septiembre 2002.
- Sarlo, Beatriz, "La teoría del aguante", en *Cultura, Diario Perfil*, 21 de agosto de 2008.
- Sarlo, Beatriz, "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", en Revista Punto de Vista, N86, Buenos Aires, 2006.
- Sarlo, Beatriz "Encuentro más percepción de verdad en la literatura que en la etnografía", por María Pía López y Sebastián Scolnik, *Diálogos, Revista La Biblioteca* Nº7, Primavera 2008.
- Schmidt, Esteban, "La neoliteratura del peronismo", en Revista Ñ, 26/9/2009.
- Speranza, Graciela, "Por un realismo idiota", en Revista Otra Parte, Número 8, Otoño 2006.
- Sterling, Bruce, "Eighteen challenges in contemporary literature", en *Beyond*, Mayo 2009.
- Tabarovsky, Damián, *Literatura de Izquierda*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Tynianov, Iuri. "El hecho literario", en *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtin*, Volek Comp. Fundamentos, Madrid, 1992.
- Vanoli, Hernán, "Los disc-jockey de la cultura escrita", en Revista Nuestra Cultura. Año 2, Número 3, Buenos Aires, 2010.

- Vanoli, Hernán y Vecino, Diego, "Subrepresentación del conurbano bonaerense en la nueva narrativa argentina – Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario", en *Lecturas en Debate*, Apuntes de Investigación del CECYP, No 17.
- Vanoli, Hernán y Vecino, Diego, "Peronismo y Literatura Argentina: de dónde venimos y hacia donde podemos ir", en *Revista Kranear N1*, Enero 2011.
- Vanoli, Hernán, Entrevista con Sergio Olguín: "V de Vian desbordaba con el simple hecho de ser una revista" en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2008/12/v-de-vian-desbordaba-el-simple-hecho-de.html>
- Vecino, Diego, *Flema es una mierda*, Buenos Aires, 2010 <http://es.scribd.com/doc/45002449/Flema-es-una-mierda>
- Williams, Raymond, "II Teoría cultural" en *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- Williams, Raymond, *La larga revolución*, Nueva visión, Buenos Aires, 2003.
- Žižek, Slavoj, en Laclau, E., *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Bs. As. 1993.

Anexo

Entrevistas

Juan Diego Incardona

Diciembre 2010

Me gustaría empezar con una lectura de la narrativa contemporánea como heredera de los procesos que llevó a cabo la poesía de los 90 y pensar tu obra, como la de Fabián Casas y Cucurto como una muestra en sintonía con los cambios que se dieron en el campo cultural.

La narrativa hereda de la poesía de los noventa y de los últimos tiempos los modos de circulación y, en cierto punto, de autogestión de las editoriales chicas, independientes, todo el tema de las lecturas, etc. Algo muy bueno. Ya que estas dos patas que son las predominantes, sobre todo en los circuitos juveniles emergentes de la literatura, que es la base, antes de que los autores se vuelvan canónicos o se institucionalizan, como que es el circuito más vital que tiene la literatura: el de los pibes de 20 y 30 años. En ese sentido, sí, hay una punta de lanza que arranca con la poesía, se anticipaba en otras épocas, pero digamos que en los 90 hay mucha circulación de lecturas en la poesía, editoriales independientes y a partir del 2001 eso se multiplica, tanto en la poesía como en la narrativa, evidentemente, marcado también por el contexto socio-histórico, socio-político de la Argentina, lecturas en fábricas recuperadas, todo el proyecto de la editorial cartonera, que el cartón es un material que cobra un sentido muy fuerte, lo que fueron los cartoneros en la calle, y hoy por hoy, que hay tantas editoriales cartoneras, no sólo en Argentina sino en Latinoamérica, en Uruguay, en Bolivia, está lleno, y es algo que inaugura Eloísa Cartonera. Entonces, en ese sentido sí la narrativa hereda algunas cosas de la poesía. Pero después yo creo que con respecto a los universos de cada autor, de los temas, me parece que ahí es más complicado y a veces es forzado tratar de agrupar. Casas, Cucurto y yo, ellos están de antes que yo, empezaron a publicar antes, lo mío es mucho más reciente, yo publiqué mucha cantidad de texto en poco tiempo, los últimos 4 años publiqué 4 libros, y el año que viene sale mi quinto libro, 5 libros en 5 años. Pero cuando Cucurto y Casas ya publicaban yo estaba viajando de mochilero en el sur. Pero a lo que voy es que entre Casas, Cucurto y yo hay diferencias estéticas, pero quizás nos podrían agrupar como autores que se interesan en trabajar en tus relatos y en sus poemas distintos costados de la cultura popular, como no todos los autores lo hacen, me parece que en los 3 hay, con la estética de cada uno y con el mambo de cada uno, costados que se literaturizan de la cultura popular, en el caso de Fabián mezclado con la alta cultura y mediado por el ensayo, muchos relatos que son puertas adentro, aparece la familia, etc., ; en el caso de Cucurto con un trabajo mucho más lírico, poético, verborrágico, donde predominan temas como el sexo y la inmigración latinoamericana en la Argentina; y en mi caso un mundo ya más propio del conurbano bonaerense y donde los relatos prácticamente no son puertas adentro sino siempre son relatos comunitarios, donde los narradores son portadores de la experiencia colectiva. Son

distintas estrategias para trabajar costados de la cultura popular pero en los 3 es verdad aparece eso; pero después hay muchas diferencias entre los 3, porque cada autor es un mundo aparte. Quizás si yo tengo que buscar narradores con los que tenga similitudes, aunque también tengo diferencias, podría ser Leonardo Oyola, estamos un poco hermanados, los dos somos del conurbano, él de Isidro Casanova, yo de Matanza, aparece en nuestros relatos el mundo del conurbano; y en el caso de Casas, Cucurto, el mío aparecen los nombres propios, aparecen las referencias concretas, se trabaja sobre particulares, también es un punto de unión, pero quizás con Oyola tengo algunos puntos en común muy fuertes, aunque tal vez después en las poéticas, él se alimenta mucho más del comic y del policial negro y yo, mi experiencia, la mezclo más con el género aventura y el fantástico, aunque por momentos hay realismo en todo.

Al margen de la historia individual de cada narrador que desde ya me interesa, post 2001 se da, dentro de una sociedad muy convulsionada, una vuelta a ciertas representaciones que durante los 90 habían sido dejadas de lado. Quizás es un estereotipo decir que en los 90 primaba lo frívolo, Miami, la estética neoliberal, etc., pero una vez que eso se empieza a cuestionar y que la sociedad se politiza también se ve en la literatura una vuelta a hablar del pueblo, etc., es decir una posibilidad de leer la época también en las narraciones.

Yo creo que toda la literatura, tanto en la poesía como en la narrativa del 2001 y después todo lo que significa el kirchnerismo produce modificaciones en el imaginario colectivo, donde los jóvenes, en todas las disciplinas artísticas se expresaban con vuelos mucho más individuales, etc., ahora empiezan a juntarse mucho más, explotan las cooperativas, las fábricas recuperadas, y la literatura también es como una literatura recuperada en ese sentido. Aunque ya hay zonas en los 90 donde eso es como una reacción frente a ese imaginario más individualista o mercantil, ya hay un mundo under que resiste, a algunos le parecerán frívolos a otros no, pero que trabajan en un mundo más artesanal y no por las grandes editoriales, por ejemplo Belleza y Felicidad, que a algunos les puede parecer frívolos por su estética, etc., hacen trabajo de base y artesanal, más allá de cuál es la estética. Lo que pasa que ahora eso es mucho más evidente, el fenómeno de la autogestión. Con respecto a los intereses que aparecen en las obras es evidente también que los jóvenes narradores y poetas la política se ha convertido en un interés mucho mayor; quizás hay modas, en un momento se empezó a hablar del peronismo, está todo forzado, pero en un punto hay algo que es real: hay un interés de los escritores por conectar, aunque siempre hubo conexión política, quizás ahora se nota mucho más explícitamente, donde se tematizan cuestiones históricas, políticas, sociales. Creo que de todas maneras que la literatura se enriquece cuando no cae en una línea burda, panfletaria, en el sentido que está bueno que la literatura se comprometa y sea militante, yo estoy a favor de eso, pero los textos en las obras deben multiplicar los sentidos, no tienen que bajar una línea única, tiene que tratar de ser completados con la lectura, de dar cuenta de un universo que no se agote en la escritura sino que se abra, que después permita distintas interpretaciones y fundamentalmente de cuenta de una época, de cuenta de un lugar. En mi caso mi estrategia es, digo a partir de este interés, contar, pinta tu aldea pinta el mundo, es así. En mi caso, Villa Celina es una historia latinoamericana, no es la historia de un barrio, es una

historia nacional, que a mí entre la Richieri y General Paz encontré determinados personajes y mundos, anécdotas, situaciones, acontecimientos, que se alimentan primero de lo autobiográfico pero que después me permiten contar historias mayores, la dictadura, los desocupados de los 90, el cierre de las fábricas, el proceso de edificación, la pobreza, la marginalidad, por un lado, y también un mundo feliz, comunitario, de solidaridad que es propio del conurbano y que quizás no abundaba en la representación de nuestra literatura, porque si te ponés a buscar en toda la literatura argentina, relatos que transcurran en el conurbano bonaerense se cuentan con los dedos de la mano, menos de Matanza. Quizás en los últimos tiempos aparecen algunos autores que trabajan un poco la zona, pero generalmente la periferia históricamente se trabajó como una excursión, como un viaje, el tipo que vivía en la capital se desplazaba, ya desde El Matadero, Esteban Echeverría, iba al borde, al conurbano de la época y ahí le pasaba algo, se encontraba con la barbarie, los gauchos, los indios que lo querían violar. Acá no hay un viaje, en mis cuentos, es simplemente la historia, la vida ahí.

Pero ahí, en tus cuentos hay una especie de otredad, partiendo de la idea de que la autobiografía es la historia de un triunfo y leyendo pasajes en que vos decís entrar en el almacén de Juanita y sentir que entrás en uno de tus cuentos. O mismo ese cruce que marcás que hiciste de la General Paz.

Para mí la literatura no es traición. Se produce esto de la otredad que vos decís, pero funciona de otra manera. La otredad tiene que ver con lo de los mundos tan cercanos y mundos opuestos, para mí no es una otredad porque yo viví casi 30 años en el mismo lugar, en realidad pertenezco más ahí por más que después alquile por distintos barrios de la capital y venda anillos por Palermo, me siento más extranjero vendiendo anillos por Palermo, que en el barrio que todavía vive mi familia. Pero si hay una otredad con la distancia que supone el tiempo, el pasado, estos relatos que sucedían en el pasado y el barrio cambió; entonces cuando digo entro al almacén de la Juanita es también como entrar a mi infancia porque esa Villa Celina ya no es la Villa Celina de mis cuentos, un poco lo que pasa es eso.

Pero lo de la traición depende cada caso, cada recorrido, en mi caso, siento que me mantengo fiel a ese mundo que de algún modo voy documentando y dando trascendencia a ese pequeño mundo y no lo olvido, es como lo contrario. Quizás traición era una época anterior cuando yo escribía cualquier cosa un mundo borgeano donde nada tenía que ver con nada. Esto al contrario, es escribir para mi clase, para mi propia clase, para la clase obrera. Siento que mis cuentos de trabajador, de fábrica, de esquina son cuentos, historias, que tienen que ver con un sentido de pertenencia.

Pero vos pensás que escribís ¿‘para’ la clase o ‘a’ la clase?

Uno al principio escribe vocacionalmente, viste que la creatividad te produce asociaciones extrañas, por momentos oníricos, pero sí hay algunas decisiones, en muchos cuentos míos cuento historias y trato de buscar un lenguaje llano para que pueda ser leído por un público común, aunque por momentos también tengo la pulsión más musical y trabajo con las jergas, etc., pero

también tiene marcas de oralidad. Después los elementos que trabajo son un combo de la cultura popular del conurbano: peronismo, futbol, rock, religión y todo lo que es el mundo del trabajo, entonces la gente que me lee y que es de ahí también se siente identificada, para mí eso es genial y viene pasando, que mucha gente de la zona, de Villa Celina, se enteró, ha leído mis cuentos, me manda mail, está buenísimo. Y después muchas escuelas que leen los cuentos de Villa Celina, los chicos trabajan, hacen dibujos, historietas, para mí es genial escribir y que eso circule por afuera del pequeño mundo de la literatura, más cultivado, más entendido, sino trabajar una sensibilidad que sea más popular, no necesariamente populista.

¿A vos te enoja un poco cuando te etiquetan como populista?

Yo no soy un teórico de mi propia obra. Lo mío es el oficio de la narración, de cómo escribir, de cómo atrapar, como producir un efecto, cómo armar el argumento, trabajar el tono. Tengo mis opiniones y puedo interpretar, pero cuando escribís, estás escribiendo y volando con tu imaginación, tu forma de mirar el mundo. Eso me parece que lo hacen otras personas y a veces te encontrás con un trabajo que ilumina cosas que a vos ni se te ocurrieron y es genial. Y a veces vos decís ‘no este está diciendo cualquiera’. Pero está bueno que aparezcan lecturas, la lectura crítica es muy valiosa y es parte también del mundo que uno está instalando porque es parte de la literatura. Yo tengo mucha conciencia de que yo hago literatura y no de que estoy en una nube, tengo en cuenta una tradición de la literatura, me conecto con otros autores, con otros libros, incluso muertos, meto personajes de otros autores que me interesan, los articulo en mis cuentos, son decisiones consientes, no es solamente la anécdota de lo que me pasó, todo el tiempo filtro literatura y mi lectura, un combo entre la vivencia, la imaginación y la tradición que yo quiero levantar, en la que me quiero inscribir; que es una tradición latinoamericana por un lado, en las temáticas, y por otro lado, norteamericana en el espíritu de acción, en el modo narrativo y en el modo de trabajar el relato.

Volviendo al tema del populismo, hay un artículo de Esteban Schmidt que en un tono quizás despectivo habla de cómo hay cierta moda del neopopulismo en la literatura, que toman al peronismo como una identidad política en la que entrás y salís fácilmente.

Yo creo que Esteban tiene ese modo de escribir un poco irónico, pero a mí no me molestó tanto. Yo creo que no se refiere tanto a mí cuando habla de eso, a mí incluso me nombra como el uso que se hace de mí. Yo, es evidente, que no me subí a ninguna moda, si viví 30 años en La Matanza y escribí Los Reyes magos peronistas, que fue el primer cuento de Villa Celina, apareció en Internet, que a muchos los sorprendió, les gustó. Todavía no había ningún cuento de joven narrador hablando de peronismo. Yo el peronismo en mi literatura lo vivo como algo natural, como trabajo el futbol, trabajo el rock barrial. Si escribo de rock barrial soy el escritor chabón, si escribo de peronismo soy neoperonismo, son prejuicios y etiquetas que se caen cuando se sostiene una obra: yo estoy trabajando mucho y voy por el quinto libro, entonces vos ves que ahí la gente te empieza a respetar y a sostener porque no es que te encontraste una cosa y armaste un quiosquito de eso, porque muchos sacan un libro y se quedan 10 años con ese libro y yo no paro

de trabajar y arriesgar, y trabajo con materiales que despiertan prejuicios, que no tienen historia literaria, materiales que no sean de la literatura. A mí me encanta trabajar con todo lo que no es literario y traerlo a la literatura. Pero en ese sentido, con respecto al peronismo, más allá de lo que yo escribo, creo que hay que entender que vivimos un proceso histórico donde muchos valores del peronismo se han actualizado en cuanto a cierta mitología, la militancia ha aumentado muchísimo en los jóvenes, hay muchos jóvenes militando en el peronismo y todo eso también pasa a las expresiones artísticas. A mí no me llama la tensión que la política, en particular el peronismo aparezca una vez más –como tantas otras veces– en las expresiones pictóricas, musicales, literarias, teatrales.

Claro, pero se dio en paralelo al proceso del kirchnerismo.

Pero no necesariamente tiene que ser visto como algo oportunista, es más bien fruto de la época. En la época de Rosas los intelectuales de la época escribían sobre lo que les pasaba, a favor de eso o en contra.

Igual yo no lo entiendo como oportunista, sino entrelazado entre las representaciones de la época y el momento político.

Lo que trabajo está ligado al presente, pero ligado como a un pasado que es heredado, que es el mundo peronista en La Matanza, no solamente como acontecimiento político sino como acontecimiento cultural. El peronismo es cultura en Matanza, es un modo de vivir, en las costumbres, en lo cotidiano. No necesariamente el que entra en la unidad básica está militando, la unidad básica es como un club, digo por supuesto que está militando, pero la unidad básica también es parte de la red institucional básica que contiene a la comunidad. El peronismo es parte de todos los días, es como la parroquia, es como la sociedad de fomento. El peronismo es lo que está ahí, hay una unidad básica por cuadra, no hay otra fuerza política que tenga o que tuvo, en la época que yo viví, la estructura a nivel social que tiene. Por supuesto que la política está presente y no es inocente. Hay disputas políticas internas, siempre las hubo, territoriales, de punteros. Pero un partido de La Matanza, que es de clase obrera, dentro de la identidad que se produce en ese sector del conurbano, la identidad peronista ya es una marca por las reivindicaciones históricas que el peronismo le ha dado a esa clase. Entonces no me sorprende en absoluto que si aparecen cuentos que transcurren en La Matanza aparezca el peronismo. La Matanza es peronismo.

Sería más raro que aparezcan los radicales.

Sin peronismo no sería La Matanza. Yo fui contando a través de lo autobiográfico, empecé a armar un mundo, un mundo nuevo porque yo no encontraba otro autor argentino que haya trabajado esa zona, entonces tuve que inventar algo, inventarme a mí mismo. Insisto, había representaciones de la periferia, de los márgenes pero desde un lugar muy distinto. Entonces como que todo ese mundo, libro a libro, cuento a cuento se fue armando e incluso ahora ya excede la realidad, ya se retroalimenta a sí mismo.

Pero ahora te alejaste un poco de lo autobiográfico, estás trabajando lo fantástico ¿no?

Lo autobiográfico está cruzado por el nombre del narrador que es Juan Diego, pero ya quedó como un personaje, es como una cuestión de verosimilitud. Pero es evidente que algunas anécdotas de Villa Celina, que son anécdotas que tal cual ocurrieron como El Hombre Gato, El hijo de la maestra, Bichitos colorados, Tino, Piti... a El campito donde ya hay monstruos, enanos peronismos, riachuelitos, también hay un personaje que se llama Juan Diego y aparecen personas reales, pero ya el mundo es de fantasía. Cambia. De todas maneras, ese género que a mi me gusta –la aventura, la fantasía- yo lo trabajo como una versión local del género, no lo trabajo a la manera de Tolkien, etc., sino con esa marca latinoamericana del nombre propio, por eso es una fantasía más ligada al realismo mágico, porque aparece la realidad reconocible, las calles, las esquinas, los lugares, los personajes políticos. Es más rulfiana, un costado del realismo mágico, por Rulfo. Aparecen acontecimientos de la historia, de la política nombrados tal cual ocurrieron pero en un nivel fantasmagórico o de fantasía a lo Tolkien, épico.

El texto Objetos Maravillosos que nació del blog, muestra en un punto como los blogs permitieron la democratización de la escritura pero también cómo sufre el texto en el proceso de traducción a otro formato. No es un libro con la calidad de escritura de Villa Celina.

Pasa que no está pensado como libro, era un blog que la gente de una editorial como Tamarisco compiló. Pero para mí, aunque no tiene la estructura tradicional de un libro, para mí tiene un valor, hay algo que me gusta de ese libro y es la emoción, hay algo por el lado de la emoción, de la emotividad que a mucha gente le gusta, es como muy auténtico, es el más autobiográfico de todos, donde más me desnudo y por otro lado lo que me parece interesante ahí es que sea una narrativa de la venta ambulante que tampoco es algo muy común, encontrar un libro de literatura argentina que cuente historias de venta ambulante, que por ese lado es original. Pero sí, obviamente yo Villa Celina lo trabajé con otro tiempo, como El campito, Rock Barrial, Las estrellas federales todo lo trabajé en el Word, en cambio esto directamente del blog y no hay mucha preocupación por el estilo, ni siquiera son cuentos, son crónicas, sin embargo a mucha gente le gusta, incluso hay gente que le gusta más que Villa Celina

Pero hubo una revisión del blog al libro antes de la publicación

Más o menos fue tal cual, le hicimos un par de correcciones, un orden cronológico y los chicos lo editaron. A mí me gusta porque escribí algo que para mí era algo muy importante, yo fui vendedor ambulante trece años, y me pasaban muchas cosas cuando hacía eso, sentía muchas cosas. Y el libro es una pequeña parte que da cuenta de eso. Es lindo cuando sentís cosas y eso lo podés documentar. No sé es un libro raro porque no lo pensé como libro, eran post.

Estas publicaciones sirven, no sé si a vos en particular, pero me parece que sirven como laboratorio para grandes editoriales.

En mi camino no, porque cuando me publican O.M. yo ya tenía contratado Villa Celina por Norma. Sí me pasó, después de Villa Celina, que me llamaron de Sudamericana Mondadori y

me dijeron que me querían publicar un libro y ahí les di El Campito. Pero entiendo que sí, para muchos autores es un laboratorio. Quizás mi laboratorio fue otro, y fue un laboratorio personal que fue *El Interpretador*. Porque mi recorrido fue distinto. Yo creo que en toda mi vida hice un recorrido distinto, entré tarde a la literatura aunque ya venía pensando la literatura, había estudiado Letras, pero a partir de El Interpretador empecé a intervenir activamente sin tener ningún libro publicado y después se dio toda la seguidilla de libros. Y en los 90, que muchos autores ya publican, son conocidos, más o menos tienen mi edad, yo estaba de mochilero en el sur, era un hippie con pelo largo, 5 años dando vueltas, ni escribía cuentos, escribía canciones.

‘Llegar tarde a la literatura’ si lo remitís solamente a la publicación pero venís interviniendo desde antes

A partir del 2004, 2005 empiezo como a circular con la revista. Pero Pedro Mairal viene publicando hace mucho y me lleva un año, Cucurto también, Fabián Casas es un poco más grande, Santiago Llach es un año más chico que yo y ellos ya vienen desde los 90 participando en la literatura y gente más chica incluso. Pasa que yo estudié Letras en el 95, abandoné, me fui 5 años de mochilero y volví tipo 2000 2001, seguí estudiando como hasta el 2004, fin del 2003 se me ocurre lo de la revista, yo venía publicando en Internet cuentos borgianos y se me ocurrió armar una revista como las tradicionales pero en internet.

En eso también fuiste innovador, porque ahora hay un montón pero en ese momento....

Claro, salvo alguna revista como Axxon o La idea fija, pero prácticamente no había revistas en internet. Sí había revistas españolas, pero una revista literaria como el Interpretador que además se conecta mucho con el mundo universitario, académico, se pone a reflexionar sobre temas bien de la literatura argentina, tanto del pasado como actual, pegó. Aparte tenía una estética muy particular y empezó a explotar el mundo de los blogs y en un momento El Interpretador alcanzó mucho prestigio y circulación. Un prestigio que todavía conserva. Yo saqué 34 números en 5 años. Yo me fui porque no daba más cuando empecé a laburar en Madres. O la cerraba o se la dejaba a mis compañeros y me parecía que era una picardía cerrarla. Pero El excede a la revista. Era un grupo de amigos que nos conocimos en la facultad, originalmente el consejo editor éramos diez y te puedo asegurar que durante 5 años nosotros nos juntábamos todas las semanas. Una reunión por semana para discutir literatura.

Hay números de EI que son claves. Cuando nosotros sacamos el dossier de Evita nadie hablaba de peronismo en la literatura; en ese dossier metimos cuentos desde Onetti hasta Borges, Walsh, Coppi.

Respecto de EI me interesa eso que decís parafraseando a Fabián Casas de crearse el medio.

Claro había otros accesos, los concursos, que era un batacazo; los contactos, y después no mucho más, todavía no existía internet, no había explotado la autogestión. La poesía era un espacio de resistencia, porque como que siempre la poesía circuló. A veces el problema es que la

poesía se vuelve muy endogámica, es como un costado bueno y malo que tiene la poesía. Por un lado es un circuito totalmente nuevo, alternativo que las grandes editoriales donde aparece más la narrativa o aparece la poesía de tipos que ya son famosos. Pero la poesía es como un espacio de resistencia que tiene su propio mundo, los poetas se compran los libros entre sí, a veces el peligro es que se puede volver endogámica. Pero toda la literatura se vuelve endogámica. Por eso a mí me interesa tanto que mis libros circulen por afuera, en los colegios. Eso es lo mejor que me pasa.

En ese sentido ahí está el anclaje más militante, desde ese lugar.

Claro. Vos pensá ahora la FLIA, las lecturas en vivo, internet, son todos medios de circulación que antes la literatura no tenía.

Vos fuiste gestor también de ese proceso.

Fui parte de un proceso de una generación que pos 2001 trajo un aire a la literatura heredada ya desde los poetas que venían ya desde los 90 pero que termina explotando, en lugares como el Pacha, proyectos autogestivos, de inventar una revista en internet, de discutir en los blogs, fue todo un mundo sobre todo juvenil, que se interesa por la literatura argentina, la produce, la interpreta, la critica, la discute y eso 10 15 años atrás no era tan así. Era mucho más solemne, circuitos más institucionales. Entonces está buena esa conexión de la literatura con un mundo más real, más accesible, más democrático.

Viste que en un punto la crítica tradicional habla de que las nuevas tecnologías permiten la entrada de los “no escritores” en la literatura ¿cómo es tu mirada? Elitista o que escriba el que quiere.

No, para nada. Alguien que sabe escribir y leer puede hacer literatura, después si es buena o mala literatura se decantará por su propio peso. No me molesta que alguien haga algo que le hace bien, que estimula la imaginación, la emoción, que hace mejores a las personas, como es expresarse artísticamente. Se agranda la base para que surjan nuevos escritores. Es como un semillero.

Villa Celina vos decís que cambió

Si, es porque se triplicó la cantidad de población. Ya no tiene la idiosincrasia del pueblo, antes era todo descampado, potrero, ahora vive mucha gente. Aparte es más marginal que antes, pero conserva muchas cosas de la Villa Celina que conocí, cuestiones de la comunidad que uno no encuentra en capital y que está en la provincia.

¿Villa Celina es kirchnerista?

Hay de todo, hay kirchneristas, hay duhaldistas, menemistas, hay cualquier cosa. En un lugar de millones de habitantes, como La Matanza, donde se vota al peronismo, muchos han votado a De Narvaez que decía que era peronista. El peronismo es muchas cosas. De todas maneras para mí ser un buen peronista hoy es apoyar este proyecto, yo estoy convencido de eso.

Desde el principio lo apoyabas ¿no?

Si, quizás con el paso del tiempo uno va viendo determinadas cosas que se hacen que hacen que vos consolides más tu posición. Al principio uno está más expectante. No es que hay que apoyar ciegamente, pero hay una serie de reivindicaciones que son afines a lo que yo espero y afines a lo que es el peronismo. Yo no milito orgánicamente, milito desde mi lugar de escritor, desde la literatura, me interesa trabajar temas de la comunidad, buscar temas que tienen que ver con lo social y después tener actividades en ese sentido. No encerrarme en un claustro, a mí me gusta que la literatura esté en la calle. Por eso laburo también con la CONABIP, la Comisión de Bibliotecas Populares, que voy a pueblos, a barrios. Ya también trabajo en Madres de Plaza de Mayo, ya está no hay que explicar nada. Son dos espacios donde me siento cómodo, donde la literatura se cruza con lo social, en el ECUNHi toda expresión artística es social: laburamos con PAMI, vienen 200 jubilados por día, vienen chicos de colegio de Matanza.

Santiago Vega – Washington Cucurto
Julio 2011

Digamos que cuando escribís te reis un poco del trabajo, y el pasado de repositor. No es una autobiografía real.

No, yo realmente comienzo a trabajar en el 89 en el Carrefour de la calle Salguero en esa época estaba en Liniers.

Pero vos sos de Quilmes y tu mamá de Tucumán, no?

Sí. Todo lo que lees es verdad. Ella es de Tucumán de San Miguel; mi papá de Catamarca. Mi viejo era vendedor ambulante. De hecho gran parte de mi obra aparece él.

Aparece como colectivero...pero vos a diferencia de otros narradores te despegás de lo muy realista.

Si, por un lado está lo real, lo que uno puede vivir, y un poco explotándolo. Agregando cosas, inventar, porque si no sería como un diario íntimo, a mí lo autobiográfico no me atrae mucho, a menos que tengas una vida súper interesante. Ahora a partir de lo que vos vivís, le agregás cosas, como hacen todos los escritores.

Por eso lo llamas Realismo Atolondrado

Sí, bueno, eso es una broma que quedó.

Zelarrayán es el poema que te censuraron porque te decían que esa racista. Pero actualmente circula.

En ese momento di algunos reportajes, difundí lo que escribía. Está actualmente censurado. Hay un decreto nacional, está separado en frente del diario Perfil, donde está el instituto de Juan Perón. En Interzona sí, salió después en 2005, junto con Las aventuras del Sr. Maíz. Está censurado por decreto, pero la que sale después es la misma versión pero está como escondida en el libro.

Pero por Zelarayán te premiaron y te censuraron, las dos cosas.

Si, en Diario de Poesía en el 97. Pero después en el 2001 surgió todo este problema que no fue solamente con mi libro, fueron varios, El mendigo chupapijas de Pablo Pérez, también se censuró. Por no ser apto para una biblioteca estatal, por ser pornográfico, por ser racista, por lo que fuere. La Secretaria de Cultura es la que dice esto no puede ir a una biblioteca. Porque en las bibliotecas se selecciona el material, no encontrás Mi lucha de Hitler.

Pero eso no impide que circulen en el mercado.

Claro.

En lo concreto, dentro de la narrativa, después de 2001 surgen los personajes populares. Antes en los 90 no los encontramos.

No, no había mucho. En los 90 había una literatura más profesional, Guillermo Martínez, Bizzio, Pauls. Más del estilo de editorial Planeta o Sudamericana. Y debajo de ellos nadie sabe lo que había. Yo no los leía en ese momento porque no tenía la formación, quizás si hubiese ido a la universidad los leía. Los leí después cuando empiezo a conocer narradores. Lo que nunca conocí son pibes un poco más jóvenes que ellos que escriban de otra forma. En los 90, había muy pocos. Nadie investigó qué había. Alejandro López, el único que era distinto.

¿Iban a talleres literarios como ahora?

No, no había.

Y vos ¿formaste parte de 18 Whiskies?

No, no llegué. Es muy anterior.

Pero vos y Casas, que es 7 años más grande, están catalogados como “de los 90”

No, pero está mal. Yo empecé a escribir en el 95. En el 94 sin leer nada. Ahí empiezo a leer más, conozco Gelman, le más. En el 96 sobretodo leo, leo, leo y agarro ritmo. Aprendo alguna forma, lo tomo a conciencia. En el 96 escribo el libro, Zelarrayán y después gano el premio, no es que es inmediato.

A los compañeros de Eloísa los conociste en se ámbito.

Ellos son de mi generación real. Fabián en cambio empezó a escribir en el 87/88, era una época diferente a la mía, no había llegado Menem. Por los hechos históricos no es la misma generación.

Pero a vos tanto como a Fabián Casas se los cataloga como poetas de los 90

Hay algo de eso, se mete todo. Pero FC escribe desde el 88 y publica en el año 90. Todos los rasgos de los escritores de la generación del 90 comienzan en el 98. Igual que Durand, que Desiderio, José Villa que son los de 18 Whiskies.

De hecho vos los leíste a ellos

Claro. Leídos ya como escritores. Hay una distancia, es el quiebre generacional. La revista Crisis publicaba poemas de ellos y ponía “los nuevos poetas”, pibes de 22, 25 años. Hay algo que esta mal si en el 95 de nuevo hay nuevos poetas.

Lo de nuevo es una etiqueta que renace. Vos serias parte de la nueva narrativa.

Sí.

Casas dice siempre que no tiene imaginación.

Qué feo que diga eso. Yo tengo imaginación, una imaginación decadente.

A vos nadie te dice Santiago. Adoptaste el seudónimo.

Ni mi mamá. Mi mamá me dice Pili, Pilito, Pistola.

La editorial Eloísa lo tomás como algo social, no? No podés vivir de eso...

Es una cooperativa de trabajo, peor el ingreso es muy poco, porque somos diez, si fuésemos menos. Tiene una función social. También tiene que tener un trabajo real, concreto, sino estamos perdiendo el tiempo.

¿Lograste vivir de la literatura?

Sí. Es lo único que hago, me dedico a eso. Desde el 2005.

Era un poco tu sueño.

Dije algo así en una entrevista. Voy a escribir esto, la voy a pegar. Pero como un sueño. Es literatura. Hay que ponerle ficción.

Soy un soñador. Todavía sueño con salvarme. Yo con la literatura quería salvarme. Ahora sueño con escribir un libro como Bolaño y salvarme. Un libro en serio. Yo tuve una infancia muy humilde, vivía en casas con pisos de tierra. Yo no quería seguir con eso entonces trabajé y ahorré para tener mi casa.

El personaje está en los libros que escribo, como García Márquez, como El Eternauta. Lo que pasa es que como uso el nombre de mi personaje, se confunde mucho conmigo, entonces la gente me pregunta, “¿en serio hiciste esto?”.

Se entiende la separación. Pero vos ese nombre lo inventaste y lo adoptaste.

Pero yo no lo inventé. Lo inventaron los chicos de *18 Whiskies*. No me obligaron a poner ese nombre pero me engramparon con eso. Pasa que ni ellos ni yo íbamos a pensar que el libro creciera.

Llach fue mi segundo editor, de *La máquina de hacer paraguayitos*, con su editorial, Siesta. Y él me preguntó qué nombre poner: Santiago Vega o Cucurto. Yo le pregunté porque me preguntás eso. Y él dijo porque Cucurto está mucho mejor. Pero yo no me daba cuenta. No me gustaba a mí, como que era una cargada, una tomada de pelo.

Pero una vez que te subiste a ese barco, ya está. No te bajaste.

Ahora estoy pensando en bajarme. Porque sino tengo que explicar siempre lo mismo. Una vez estaba por traducir en Francia El Sr. Maíz. Y estaban todos los lectores re contentos con mi libro. Esto me lo contó hace poco un chico que vino ahora de París. Que la dueña de la editorial

le dice sabés que estamos impresionados con un puertorriqueño, que tiene un nombre raro. Yo lo conozco dice él, pero no es puertorriqueño, es argentino. Chau, no me quisieron editar.

****Acerca del trabajo.***

El año pasado me echaron, cuando quebró Crítica. Me gustaban las crónicas que escribía en la contratapa. Eran crónicas de la ciudad, cosas que yo conocía, estilo las aguafuertes de Arlt. Copiaba ese estilo.

También me echaron del supermercado, después de 8 años, porque no me afeitaba. Eso lo cuento en El Sr Maíz.

****Sobre Zelarayán: hay como un dialogo con la tradición de la gaucheza, en que se escribía por primera vez la voz popular.***

Pero eran todos burgueses.

A mí una vez me dijeron que era un desclasado.

Hay una frase de Amis que dice que la autobiografía es la historia de un éxito.

A mí la gente de la calle también me lee. Me han dicho, pero más que nada con las crónicas. En el barrio me conocieron. Con los libros, no, porque la gente no compra libros.

¿Se escribe de la clase o para la clase?

No importa para qué se escriba. Lo importante es que te lean, quien sea. Gente del supermercado me ha leído. Porque me conocían. Y en mi familia me han leído, que en mi familia no leen nada. No tienen relación con los libros, son analfabetos. Mi hermano lo primero que leyó son las cosas que yo escribo y la gente de acá del barrio, también.

Desde la teoría hay un doble juego de transgredir pero a la vez enajenarse cuando uno toma la cultura del otro y también los medios, te habrán dicho eso cuando publicaste en editoriales maistrem.

No entendía qué me decían cuando me decían te vendiste al sistema. La revolución para mí no es lo que dijo Marx, sino que tiene que ver con pequeñas cosas, de todos los días, es algo más interior. Un cambio más relacionado con el corazón. Con el amor.

¿Cómo revolucionás con la escritura? No entiendo. Arlt.

****Cosas de negros:***

A mí de chico me decían cosas de negros, cosas de negros, dejá de hacer cosas de negros.

****El Baile***

Entraba a la bailanta y a mí me latía el corazón. Yo conocía solo ese mundo. Después con los libros conocí otro. Me di cuenta que había otras cosas. La gente de mi barrio, mi familia, conocen solo eso, ninguno lee. Lo primero que leyeron por primera vez fueron mis poemas.

