

Literatura contemporánea y representaciones populares post 2001. La porosidad (post-autonomía) del campo literario en dos ejemplos de la Nueva Narrativa.

Rivas, Gabriela.

Cita:

Rivas, Gabriela (2011). *Literatura contemporánea y representaciones populares post 2001. La porosidad (post-autonomía) del campo literario en dos ejemplos de la Nueva Narrativa. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-093/114>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ePyY/96w>

Literatura contemporánea y representaciones populares post 2001.

La porosidad (post-autonomía) del campo literario en dos ejemplos de la Nueva Narrativa.

Gabriela Rivas

Estudiante Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales

gabrielarivas@gmail.com

Eje 4

Producciones y consumos culturales. Arte estética. Nuevas tecnologías.

Resumen

A partir del estallido político y social de 2001, y acentuándose desde 2003, se evidencian dentro del campo cultural diversos cambios en las representaciones de la narrativa contemporánea. Los giros en cuanto a la forma de narrar 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 se presenta tan cerrado como globalizado. La idea es realizar un diagnóstico de este espacio, como también rastrear los factores que acompañaron la conformación de un grupo de escritores que se perfilan como un sub-campo que rompe con ciertos funcionamientos del campo literario tradicional.

Los autores que conforman el corpus son Fabián Casas y Juan Diego Incardona. Leídos por la crítica literaria despectivamente como “populistas posmodernos”, intervienen en el campo cultural no sólo desde la escritura sino que proponen otras formas de publicación y circulación de sus textos, acompañadas de nuevas instancias de legitimación. Se trata, entonces, de leer estas narraciones y modalidades de representación ante la posibilidad de asistir a lo que Ludmer llama literaturas post-autónomas, que rompen con la idea de campo cerrado, subvierten los límites de la realidad-ficción, y quiebran las instancias de valorización literaria.

El estallido político y social del 19 y 20 de diciembre de 2001 puso en cuestión muchos significados que acompañaban un paradigma hasta ese momento hegemónico. Si ya a fines de los noventa se comenzaba a cuestionar una serie de pautas de sociabilidad que habían sido dominantes, luego, los hechos del 19 y 20 como punto de ebullición tuvieron sus efectos no solo en lo político-económico-social sino también en la lengua, en las mentalidades, en la cultura: en la gestación de ficciones y palabras. La comprobación empírica de que “luego del 19 y 20 se habían modificado las formas de la sociabilidad y el lugar de lo grupal” (Hernaiz, 2006) tuvo sus materializaciones en formas de gestión y representación simbólica.

El campo de la cultura literaria acompaña aquellos cambios de sentido modificando el destino de la mirada. Nace lo que, más tarde, recibió de parte del periodismo cultural el apodo de Nueva Narrativa Argentina, que enmarca una serie de textos de diverso origen, pero que tienen denominadores comunes como son la revalorización del pasado, de lo nacional y lo popular: zonas que habían sido ignoradas durante el reinado del pensamiento neoliberal. Pero acompañado a esa red discursiva leemos, retomando la idea de Josefina Ludmer de una literatura *postautónoma*, narraciones que están en la frontera de los parámetros que definían lo que es literatura y que subvierten la pregunta del valor estético. En este marco, nos preguntamos si después de la crisis política, social y económica de diciembre 2001 podemos constatar la conformación de un nuevo escenario en el campo cultural y la asimilación dentro del campo literario de *formaciones emergentes* 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.

A primera vista notamos que desde 2002 los circuitos de lecturas en vivo y la gestación de editoriales independientes son elementos que distinguen lo actual del “ayer”. Se trata de una célula dentro del campo literario que comienza justamente emancipado de las grandes editoriales 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 sí en la forma de publicar y en lo publicado. Así como Benjamin enfrentaba la idea de una inteligencia 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 literariosⁱ fueran un efecto complementario de otros relatos sociales. Lo cierto es que la Nueva Narrativa se presenta como una red de relaciones sociales en constante movimiento 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, cuentapropismo pero en un marco de respuesta *colectiva* a la recesión. 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 en 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 independientesⁱⁱ son elementos que mantienen vivo y en movimiento estas intervenciones.

De hecho, estas tres características: las editoriales independientes, los eventos de reunión social y (más tarde) la explosión de blog y revistas electrónicas, que catalizan diferentes modos de intercambio, fueron elementos que distinguieron a la poesía de los noventa y que más tarde incorporó la narrativa. 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 la inclusión de otros elementos en el contenido, su soporte: el objeto libro (2006). 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 Lamborghini: primero publicar, después escribir. 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 puertas que abre el diseño. La 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.

Relocalización

Lejos de una imagen de país, mercado y literatura “pujante” como representaba la narrativa de los noventa, 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. 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 *betsellerismo*, 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 *postautonomía* respecto de las formas 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).

Entre las instituciones mediadoras que posicionan y difunden 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 e 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 lumpenes 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” (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. La tradición y sus instituciones, la crítica docta 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.

La mediación 2.0

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.

La literatura *postautónoma* 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 el mismo Incardona en 2004. Así como también un blog autobiográfico puede ser sistematizado y convertirse en libro, como *Objetos Maravillosos*, publicado por la editorial independiente Tamarisco. Por eso hablamos de textos que implican una experiencia de los límites.

Incardona decíamos 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*. 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. 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 ‘literaturidad’- 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 es 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 orbités y préstame 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, aún con sus intervenciones políticas dentro del campo cultural, debe ser uno de los que mejor refracta la idea de la traición a la clase que significa el “triunfo” de poder narrarse:

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)

Se trata entonces de descubrir de forma recíproca lo realmente social dentro de lo individual y lo realmente individual dentro de lo social en cada narrador. 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 a la “handicap de genuinidad” de Incardona:

“Juan Diego Incardona, autor de *El campito*, expresa la variante hegemónica y más simpática del neoperonismo porque Juande, 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 que 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 que todavía vive mi familia” nos dice Incardona en una entrevista y agrega que él escribe *para su clase*.

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: es uno de los modos en que reconocemos nuestra posición como agentes del proceso social, la dedicación a cierta causa ideológica aún cuando seamos engañados por esa misma causa cuya simbolización siempre fracasa (Žižek, 1993).

La posición de sujeto del narrador que habla a su otro, o a ese otro que cuando se valió de las coordenadas de la cultura escrita dejó de ser, tiene que ver con asumir lo paradójico de las mediaciones que atraviesa la cultura popular para ser narrada. 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:

“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 Imperatore, la cultura letrada busca en lo imposible de ser dicho en sus propios términos “una vivacidad que no sea letra muerta” (1999:170).

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 que empieza a trabajar en el ECUNHI con las Madres de Plaza de Mayo. Cultiva una literatura vinculada a la experiencia: hijo de un tornero y una maestra, 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 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. Un trabajador sin documentos que produce con sus manos. 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 templeza, 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 hedor, 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). En diálogo con la tradicional retórica peronista, en las historias de Villa Celina hay cierto reconocimiento tácito de la inmutabilidad de la desigualdad social y su resignada aceptación (James, 1990). Como vocero didáctico y sentimental de esa estética, Incardona glorifica lo cotidiano, 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: “El peronismo es cultura en Matanza, es un modo de vivir, en las costumbres, en lo cotidiano”.

Los 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” 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” (Sarlo, 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 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. Pero 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, aún en forma de nostalgia.

Casas: boedista 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” (Pauls, 2006). La cita de Alan Pauls en referencia a la narrativa de Fabián Casas marca la cancha: diagrama 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 narrativistas: Casas 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. Coloquialismo, tonos narrativos y poesía concreta. Frente a un horizonte de publicación cerrado, Casas hace carne su idea de “hacer el medio” y junto a un par de amigos crean la revista *18 Whiskys*, dirigida por José Villa. La aparición de los nombres propios y el apego a la literalidad referencial de la poesía noventista es una de las huellas evidentes en la narrativa post crisis. En *Los Lemmings y otros* y en *Ocio* las cosas son llamadas por su nombre: Boedo, Led Zeppelin, cine Lara, Nicola Di Bari, Parque Rivadavia, Canson, etcétera. Para Pauls 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” (Pauls, 2006).

Ahora bien, la función de los nombres es conectar a la experiencia y fijar pertenencias desmarcando una identidad:

“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 esa experiencia y esa pertenencia tienen que ver con un barrio marginal, Boedo, y con el pasado adolescente. Casas es un narrador melancólico, cuya idealización del pasado contrasta fuertemente con las secuelas que la desmoralización del neoliberalismo, el Proceso y los noventa dejan en el presente. Como dice Pauls se puede pensar que 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. Pero no se trata de cualquier pasado. Tal como lo explica Ricardo Piglia, la tradición populista tiene que ver con los 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” (2006: 85). Y también es una “ideología estética” (Piglia, 2006: 84).

“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 recrea 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. Casas es un letrado puesto en relación con el mundo popular. En *Ocio*, es el otro el que se sumerge en una experiencia límite: el amigo del protagonista es quien lo seduce a participar del negocio de la venta de cocaína y 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, según 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:

“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 na barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve satori” (Asterix, el encargado, Los lemmings y otros, 65).

Si según Piglia uno de los procedimientos literarios que podrían persistir en el futuro es el trabajo con la elipsis, en *Ocio* la eficacia simbólica es la alusión. Fabián Casas pone en juego lo no nombrado: 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 contrarrelato, es una trama construida a partir de relatos de voces marginales. Así lo dice Piglia: “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 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” (“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 de publicación. Gestos que dialogan con la historia literaria y alumbran debates contemporáneos.

ⁱ Tomamos la definición de hecho literario del Formalismo Ruso de Segunda Generación. 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 fundamentaciones. “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)

ⁱⁱ 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/>

Referencias

- Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (2008): *Resistencias y Mediaciones, estudios sobre la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.
- Altamirano, C. y Sarlo B. (1980): *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL.
- Barthes, R. (1987): “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- Benjamin, W. (1975): “El autor como productor”, Ed. Taurus, Madrid.
- De Certeau, M. (1999): “La belleza del muerto: Nisard”, en *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Hall, S. en Curran, Morley y Walkerdine (1998): *Estudios Culturales y Comunicación*, Paidós, Bs.As.
- Hernaiz, S. (2006): “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20”, en *El Interpretador*, Número 29. Diciembre 2006. <http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html>
- Imperatore, A.: “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”, en Zubieta, Ana M. (1999): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Bs. As., Eudeba.
- James, D. (1990): *Resistencia e integración*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Lafosse, J. (2006): “Literatura y crisis”, en *El Interpretador*, Número 29.
- Ludmer, J. (2007): “Literaturas Postautónomas 2.0”
www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- Ludmer, J. (2010): *Aquí América Latina, una especulación*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Martin Barbero, J. (1983) “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura* N10, México.
- Mazzoni, A. y Selci, D., “Poesía actual y cualquierización”, en Fondebrider (2006): *Tres décadas de poesía argentina*, ED. Libros del rojas, Buenos Aires.
- Pauls, Alan, (2006-2007): “Revancha” en *Otra Parte*, n°10.
- Pierre Bourdieu, M. (1995): *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Piglia, R. (2006): *Crítica y Ficción*, Anagrama, Barcelona.
- Saïtta, S. , “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)” en Marcos Novaro y Vicente Palermo (2004): *La historia reciente: Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa.
- Saïtta, S. (2002): “Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina”, Revista TodaVÍA, Fundación OSDE. Buenos Aires.
- Sarlo, B. (2008): “La teoría del aguante”, en *Cultura, Diario Perfil*, 21 de agosto de 2008.
- Sarlo, B (2006): “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Revista Punto de Vista*, N86, Buenos Aires.
- Speranza, G. (2006): “Por un realismo idiota”, en *Revista Otra Parte*, Número 8.
- Sterling, B. (2009): “Eighteen challenges in contemporary literature”, en *Beyond*.

-Tynianov, Iuri. “El hecho literario”. En Volek (1992): *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtin*, Fundamentos, Madrid.

-Vanoli, H. (2010): “Los disc-jockey de la cultura escrita”, en Revista *Nuestra Cultura*. Año 2, Número 3, Buenos Aires.

-Williams, R. (1977): “II Teoría cultural” en *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

-Žižek, S. en Laclau, E. (1993): *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Bs. As.