

Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”

Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario*

HERNÁN VANOLI** Y DIEGO VECINO***

En este artículo intentaremos un primer acercamiento hacia ciertas construcciones narrativas de determinadas zonas del conurbano bonaerense en una serie de novelas cuyos autores podrían inscribirse al interior de una generación de escritores nacidos a partir de mediados de la década del 70. Dichos escritores, en los últimos años, se han posicionado en el pequeño pero significativo mercado editorial orientado hacia el nicho de consumidores especializados de literatura argentina, acumulando prestigio y visibilidad. Esta nueva generación, identificada con el mote de “Nueva Narrativa Argentina”, constituye un fenómeno interesante en tanto *corpus* de obras individuales que se inscriben en tradiciones narrativas y literarias heterogéneas y, en algunos casos, opuestas, tienden a converger, sin embargo, en torno a ciertas decisiones temáticas tanto como sentimentales y a expresar estructuras emotivas compartidas, creencias, valores, códigos, etc. Concretamente, intentaremos dar cuenta de la manera en que la NNA, con sus complejidades y contradicciones, escribe en torno a un imaginario fuertemente urbano, hegemonizado por la Ciudad de Buenos Aires como geografía simbólica que da sostén a su literatura. Este movimiento, según argumentaremos, ocluye las posibilidades de procesar narrativamente otras topografías sostenedoras de relaciones sociales específicas. En concreto, hablamos del Conurbano bonaerense el cual en nuestra perspectiva se encuentra fuertemente invisibilizado. Este trabajo, por lo tanto, propone cifrar tres formas diferentes de problematizar literariamente al territorio denominado conurbano por tres exponentes de la llamada NNA. Nos referimos a los casos de las novelas *Cómo desaparecer completamente*, de Mariana Enríquez; *Entre Hombres*, de Germán Maggiori y *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona. A través de estos textos intentaremos rastrear los proyectos creadores en que

* A propósito de *Cómo desaparecer completamente*, de Mariana Enríquez (Emecé, 2004); *Entre Hombres*, de Hernán Maggiori (Alfaguara, 2001) y *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona (Norma, 2008).

** IIGG, UBA - CONICET.

*** FSOC, UBA.

se inscriben y que animan la obra individual de cada autor, y la manera en que estos proyectos se acomodan en el horizonte sentimental de su generación.

El campo literario: una lógica conservadora en la producción de valor

Nuestro relato se inicia con *La Joven Guardia* (Norma, 2005), una antología de cuentos a cargo del periodista Maximiliano Tomas, que al momento de su edición apostaba a promocionar en el mercado editorial y ante el mundo literario a una serie de noveles narradores argentinos nacidos a partir de 1975, seleccionados con el único requisito de tener al menos una obra publicada.¹ El libro reunió a autores como Samanta Schweblin, Germán Maggiori, Mariana Enriquez, Juan Terranova, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Pedro Mairal u Oliverio Coelho, por nombrar solo algunos. Ese momento inicial fue continuado largamente por una suerte de auge del dispositivo “antología”, favorecido por el relativo abaratamiento de costos de impresión, la sobreproducción de textos y la retracción del mercado de lectores especializados en condiciones de interesarse por dichos autores pero incapaz de consumir por separado sus obras todavía en formación –por mencionar algunas, *Buenos Aires Escala 1:1* (Entropía, 2006); *En Celo* (Mondadori, 2007); *In fraganti* (Mondadori, 2007); *Uno a uno* (Mondadori, 2008); y *Los días que vivimos en peligro* (Emecé, 2009).

La aparición de estas antologías fue acompañada por la relativa consolidación de un circuito subterráneo y heterogéneo de centros culturales, bares, revistas y blogs que proveerían a los autores de ciertos espacios de lectura y discusión, y por una intensa actividad de apoyo a la “renovación” del complejo sistema de textos que por comodidad se llama “literatura argentina” por parte de intermediarios del campo literario, especialmente ciertas zonas del periodismo cultural (por ejemplo, el *Suplemento Cultural* del *Diario Perfil*, que dirigía el mismo Maximiliano Tomas y cuya actividad en este sentido fue y sigue siendo explícita y comprometida) y de la crítica literaria (revistas como la digital *El Interpretador* o los seminarios de la profesora Elsa Drucaroff en la carrera de Letras de la UBA), y pequeñas editoriales vinculadas a estos nuevos actores. Como dijimos, el desembarco fue llamado –con sensibilidad aunque escasa imaginación– “Nueva Narrativa Argentina” (NNA), una categoría que cumplió el

¹ Este criterio, sin embargo, fue una demanda de la editorial Norma para asegurar un piso de “calidad” y se aplicó de manera laxa. Una entrevista reciente a Maximiliano Tomas con motivo a los 5 años de la publicación del libro puede leerse en <http://blog.eternacendencia.com.ar/?p=7128>. Allí se da un testimonio vivo de esta y otras las cuestiones que aquí trataremos.

objetivo de atar con éxito una serie de textos dispares, heterogéneos y muy diversos, tanto en términos de las tradiciones literarias en las que reclamaban inscribirse como en su relación con los procesos históricos y políticos de la sociedad en la que eran producidos, a un imaginario de novedad y calidad ligado a una compartida –aunque también laxa– impronta generacional. Lo notable en los circuitos de recepción de estas obras fue que, en cierto punto, la proliferación de antologías y de “nuevas voces” volvió a dejar en evidencia la lógica conservadora para la producción de valor en el campo literario argentino, además de su desarrollo como “escena”² afincada entre las nuevas tecnologías de publicación digital y los nuevos suplementos culturales de los medios masivos. Mientras que la discusión sobre una literatura “para el mercado” y otra “para el lenguaje” parecía entrar progresivamente en crisis a medida que los actores implicados se consolidaban en sus respectivas ubicaciones y los grandes suplementos culturales elaboraban criterios neutros, plurales y apolíticos capaces de introducir diferentes criterios valorativos sin ponerlos en tensión, las antologías, así como la propia nomenclatura de “Nueva Narrativa Argentina”, despertaron diversas reacciones. Por un lado, el rótulo fue resistido por parte de la crítica literaria académica, preocupada por clasificar textos únicos con arreglo a tradiciones textuales diacrónicas y en general recelosa y poco proclive a leer desde la inmediatez que reclamaban esas antologías. A la vez, los suplementos denominados “progresistas”, como por ejemplo el del diario *Página/12 (Radar)*, consideraron que las antologías no eran hechos literarios por derecho propio, dispensándoles una atención casi inexistente. La cadena de suspicacias y malentendidos llegó a tal punto en que los propios autores identificados con la NNA usufructuaron el rótulo con esquizofrenia, reconociéndole sus propiedades visibilizadoras a la vez que pugnando por el reconocimiento de su obra individual hasta el punto de rechazarlo, en algunos casos. Sin embargo, con marchas y contramarchas, la NNA demostró ser una categoría lo suficientemente eficaz a la hora de aludir a un supuesto nuevo horizonte de sentidos y creencias compartidas que alimentaba las obras de estos autores (la década del noventa, la Facultad de Filosofía y Letras, la crisis de 2001, la recomposición kirchnerista), como también para nombrar a ciertas formas de sociabilidad intelectual, y para dar entidad a estos nuevos autores frente al público consumidor de libros. El término comenzó a ampliar sus posibilidades de circular socialmente y ser reconocido al punto en que volvió posible la edición de *La Joven Guardia*, ese primer libro

² Entendemos por *escena* un espacio de relaciones culturales en donde coexisten diversas prácticas literarias, “interactuando entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo a una amplia variedad de trayectorias de cambio y fertilización cruzada” (Straw, 1991). Las escenas desarrollan lógicas variables y proveen diferentes maneras de entender el cambio temporal y espacial, afincadas en *estructuras del sentir* compartidas.

“fundacional” en España, este mismo año y a cargo de la editorial Belacqva. La edición significó el “desembarco” de la NNA en el mercado editorial más importante de Hispanoamérica e incluyó el viaje de algunos autores al viejo continente para promoción, subvencionado por el GCBA.

En el nuevo prólogo de esa edición, Tomas escribió: “Ingrata tarea la de establecer un nuevo canon, aunque sea de manera involuntaria. Cuando este libro apareció en la Argentina, en agosto de 2005, no era esa su intención. (...) Lo que sí buscaba esta antología, allá por el 2005, era plantear un estado de situación, armar un mapa de la nueva producción literaria argentina y, en el mejor de los casos, otorgarle a esos nombres visibilidad y circulación.” Aunque el uso del término “canon” es inexacto, estas palabras delatan que tras cinco años de construcción laboriosa la NNA es efectiva –aunque involuntariamente, según Tomas– algo reconocido y visible: una sensibilidad que funciona como una categoría que opera performativamente en los actores involucrados y en los lectores, donde el rótulo fideliza a autores heterogéneos a un estado de la imaginación compartido, a un lugar geográfico y a una época histórica. Dada la precariedad de sus ventas –en una época en que el hecho de que una antología venda más de 700 ejemplares es considerado casi un éxito editorial–, llamarla “de mercado” quizá sea una metáfora o quizás una expresión de deseo, pero es indudable que la categoría NNA fue performativa y aun hoy produce efectos. La tapa de la edición española de *La Joven Guardia*, previsiblemente, muestra mates toscos de calabaza, que despiertan en el lector europeo la impresión de la subsistencia, lo telúrico y el exotismo tercermundista. Estas imágenes se vinculan con la estrategia de colocación histórica de la producción cultural latinoamericana en los mercados centrales, que incluso en los momentos en que reivindicó el cosmopolitismo con mayor vehemencia (véase por ejemplo *De Macondo a McOndo*, Grijalbo-Mondadori, 1996) no resignó el imaginario periférico como valor agregado distintivo y específico. En el caso de la NNA, ese imaginario aparece signado por el cruce entre tragedia y parodia que contorneó a la década del 90 como época de formación y a su epílogo, la crisis del 2001, como momento de quiebre que preanuncia la madurez generacional. Y en el caso de *La Joven Guardia*, este horizonte común cristaliza en personajes que son repositorios de supermercado (Cucurto), inmigrantes chinos (Vommaro), argentinos exiliados en Europa (Grillo Trubba) o un escritor precarizado laboralmente que observa los acontecimientos de 2001 por TV (Terranova).

Estas convergencias temáticas están vinculadas a una lógica de producción cultural fuertemente hegemonizada por los centros urbanos y, específicamente, la Ciudad de Buenos Aires. De hecho, de los 20 autores que reúne *La Joven Guardia*, 18 nacieron en la Capital Federal, mientras que los 2 restantes son del segundo centro urbano en importancia, Córdoba Capital. La proporción, a grandes rasgos, se repite en el resto de las antologías. Salvo algunas excepciones, los escritores son hijos de profesionales, cuentapropistas o pequeños empresarios de las clases medias, herederos de cierto imaginario ligado a una valoración de la cultura como vía de ascenso social. Esta cosmovisión –que cifra un horizonte de expectativas de los autores para con sus productos, su inserción en el mercado y un prestigio social por ganar–, se aparece como irreal en el contexto actual ligado a la sobreoferta de libros y a su elevado costo, y la resolución casi dialéctica de esta paradoja parece ser una obsesiva tematización de la pérdida de eficacia simbólica de la cultura literaria en la construcción de imaginarios colectivos. Así, el fenómeno de la renovación generacional de la narrativa argentina se constituyó rápidamente como un proceso de clases medias urbanas escolarizadas y con relativa inserción en los circuitos más o menos consolidados de producción cultural, como la universidad, el periodismo o las nuevas disciplinas en emergencia vinculadas al *design*. Se construye, así, un nuevo modelo de escritores con su correspondiente estilo de vida; ya no intelectuales en un sentido clásico, ni revolucionarios como reclamaban los primeros setentas. El modelo hegemónico ya ni siquiera parece vincularse al de los escritores-artistas, como se pretende desde ciertas zonas de la crítica más conservadora y consolidada en el *establishment* cultural, sino más bien un modelo juvenilista, entre quejoso y resignado, con cierta reactiva dosis de humor y cinismo, que reivindica el “oficio” de escribir.³ Va definiéndose así una *estructura del sentir* que es producto de la mencionada lógica conservadora para la producción de valor en el campo, que implica un apostolado de la escritura como huida del mundo, sensibilidad quizás heredada de la poesía, con sus vertientes tardo-vanguardistas o narrativistas. El resultado es una cofradía de iniciados, muy similar a las sectas de solidaridad afectiva que mencionaba Weber en su sociología religiosa, obligados a profesionalizarse en los estratos inferiores tanto del sistema educativo, formal e informal, como del periodismo cultural y las mencionadas industrias de la mediación simbólica y el diseño. Esta *estructura del sentir* confluye en una red de sociabilidades donde, a diferencia de lo que ocurría en los noventas,

3 En “Literatura de izquierda”, Damián Tabarovsky (2004) intentaba hacer una clasificación, por cierto sesgada y mistificadora, de los escritores argentinos que atravesaron la década del noventa. Dividía así el período entre los “rockeritos” (personificaciones de Juan Forn y Rodrigo Frescaán) y los “jóvenes serios” (Pablo de Santis, Guillermo Martínez). Más allá de lo limitado de estas categorías, podría decirse que la NNA muestra un *ethos* que toma ciertos elementos de la cultura rockera, en su versión *indie* y *low fi*, y también muchos elementos de los jóvenes serios, principalmente en su despolitización y su cinismo.

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. Y donde la “nueva narrativa argentina”, por su productividad, su vitalidad y sus singularidades, comienza a merecer el estatuto de un subcampo al interior del espacio de posiciones organizado en torno a la literatura argentina. Este proceso es heredero de las transformaciones en el campo literario argentino durante la década del 90 (Benzecry, 2002), pero establece muchas más rupturas que continuidades con respecto al mismo, configurando un particular universo simbólico que funciona como codificador de nuevas prácticas literarias y que asigna valores de legitimidad y prestigio, jugados en la radical ambivalencia entre lo real –el subcampo en efecto existe– y lo fantasmático –su precariedad y su falta de profesionalismo específico es notoria, y el prestigio social logrado es bajo–. Presas de un juego que no parece ya jugarse demasiado en serio dada la escasez de recompensas simbólicas que hay en juego, pero dotadas de una vitalidad que se alimenta en la tensión entre una hiperautonomía en relación al mercado, y una subordinación estructural en relación a las industrias transnacionales del entretenimiento que dominan al mundo editorial, estas prácticas producen un tipo de narrativa fuertemente sesgada, que tiende a invisibilizar ciertas prácticas socio-culturales que le resultan ajenas.

Concretamente, nos referiremos a ciertas excepciones donde se producen diversos modos de construcción literaria de un territorio como el Conurbano bonaerense. El análisis textual se muestra como una práctica conservadora que ocluye, a pesar de las sutilezas semióticas de la que se jacta, las formas de poder social desplegadas en los dispositivos complejos que constituyen los textos, prefigurados asimismo por sus modos de circulación. Por ello, en nuestros abordajes nos proponemos tener en cuenta la posición de los escritores en el subcampo de la narrativa joven, así como las relaciones entre sus estéticas y sus trayectorias vitales, de la manera en que surgen, tensionadas, en sus libros. Los tres casos que vamos a repasar no son exhaustivos pero tampoco arbitrarios ya que es notoria y palpable la falta de representación del territorio-conurbano en la nueva narrativa argentina. A su vez, las tres novelas seleccionadas dibujan tres formas de encarar la construcción literaria del conurbano como geografía: el conglomerado espacial es narrado como un espacio al que se sobreimprimen formas de enunciar que ostenta marcas, derroteros internos y un particular tipo de historicidad.

El Conurbano-Matadero y una estética de la desaparición

Comencemos entonces por la novela *Cómo desaparecer completamente* (2004), de Mariana Enríquez. Escritora precoz y periodista cultural en *Página/12*, diversas reseñas críticas, notas y declaraciones de Enríquez contribuyen a ubicarla dentro de una tendencia al interior de la nueva narrativa argentina anteriormente descripta como narrativismo, que muchas veces se sirve de los géneros y modelos provistos por tradiciones hegemónicas en la literatura norteamericana, reformulándolos de acuerdo a la tradición nacional, y con una relación fluida con la industria y con el mercado editorial (la novela fue publicada por Emecé, propiedad de la transnacional Planeta). La imagen privilegiada en estos casos oscila entre la reivindicación del narrador artesano y el periodista obrero; una singular mezcla que confluye en la ética del “oficio”. La escritura que mayor afinidades presente con este estilo de vida, nunca del todo reducible a las determinaciones sociales pero tampoco librada al *laissez faire* de indecidibilidad del sentido, se vinculará también a la incorporación de muchas zonas discursivas alejadas del sentido común de la cultura literaria; esto es, una plebeyización de lo representado. En el caso de *Cómo desaparecer completamente*, lo que se produce es una suerte de novela de iniciación rota o degradada, donde el protagonista y su historia familiar padecen, quizás demasiado arquetípicamente y no sin momentos de miserabilismo, las consecuencias del modelo neoliberal, trabajado en el texto como una plaga. Es justamente esa plaga, en el sentido de una desgracia venida desde fuera del tejido social, lo que se historiza en un doble movimiento que va y vuelve a la dictadura militar –la dictadura, como el neoliberalismo, parece una suerte de afuera de la sociedad civil–, y donde las antiguas clases medias emergentes se pauperizan al punto que los cuerpos y las subjetividades aparecen, como en *El Matadero* de Esteban Echeverría, violadas.⁴ Así, el violado ya no es un afrancesado unitario, sino un pre-adolescente del conurbano bonaerense, el violador ya no es una turba rosista, sino el propio padre como hipótesis de la degradación del lazo social en la familia, y el escenario no es un matadero lleno de sangre y bosta, sino el conurbano bonaerense. Esta topografía de la violación, sin embargo, está atravesada por diversas salidas a través de una serie de unidades espacio-temporales que dibujan una micro-solidaridad de emergencia, donde el barrio es una isla de la que se desea escapar. El conurbano, como lugar de enunciación, es una superficie lisa, o estancada en la disolución –

4 “Matías se acordaba de que, cuando era chico, el barrio era distinto. Estaban las casas bajas, donde él vivía, y cruzando la avenida los monoblocks. Detrás de los edificios solamente había terrenos baldíos; a veces se podía jugar al fútbol ahí pero era bastante arriesgado porque estaban las lagunas (no eran lagunas de verdad, eran una especie de pozos grandes llenos de agua, con pastos y juncos alrededor, muy profundos) (...) Pero desde hacía unos cuantos años mucha gente se estaba mudando a los terrenos y se había formado una villa” (Enriquez, 2004:14-15).

desaparición del lazo, desaparición de la adolescencia, desaparición de lo que Saskia Sassen (2008) llamaría, en su sociología de las grandes urbes globalizadas, *el estado como instancia de producción*. Un territorio que, empantanado como un matadero, permite un tránsito barroso donde la salida pareciera orientarse hacia el viaje de iniciación a la Capital; y que a su vez, quizá paradójicamente, no tiene entidad como conglomerado urbano, sino que se reduce al barrio, a distancias recorridas a pie. Si la figura del matadero permanece, su eficacia simbólica opera por medio de una estética de la desaparición: lo que se habita es un pantano sin instituciones. Esta estética no puede funcionar como un principio generador de sentido: el código, el rebusque, la manutención de lo más primario de la comunicación, son paliativos visibilizadores, pero no poseen autonomía relativa frente a la degradación sino que constituyen una resistencia leve. El conurbano, su entramado, su territorialidad, su multifragmentación en barrios que a su vez son archipiélagos urbanos (retomando la idea de isla-urbana como territorio del presente de Ludmer (2004), están también violados por el modelo económico, y eso les impide ser fuentes de producción, significación o espacios mitológicos. Más que una prolongación de la ciudad, el conurbano es narrado como una prolongación del Riachuelo: ese otro territorio liso que es también una frontera, lleno de detritos y de escombros.

El barrio, por su parte, se define también por sus fronteras con la villa, que es lo que en efecto no se puede narrar. Entre la villa y el Riachuelo, dos espacios inenarrables, el barrio es un territorio anegado, donde lo que prima es la sustracción. Así, el conurbano como territorio va a estar construido en oposición a la riqueza simbólica de la ciudad. La relación entre los escombros y el conurbano, entre el riachuelo y el conurbano, y entre el conurbano y la ciudad, Buenos Aires, se define por su parte en la política –la degradación es un efecto político; el aislamiento y la ruptura de códigos también lo son– y por la circulación de cocaína. Lo político se define en términos de administración de la vida: más allá del poder policial y su capacidad de dar la muerte, la presencia de lo político partidario se cifra en una escena con alto valor simbólico—. Se lee:

“El container estaba ahí desde hacía tiempo. Habían demolido la escuela vieja para construir otra, de ladrillos a la vista y ventanas azules. Era por las elecciones: siempre que se acercaba la fecha, el intendente rompía las calles, tiraba abajo edificios y hacía cloacas. Al principio el container tenía solamente los escombros de la escue-

la, pero después empezó a llenarse de atados de cigarrillos y cajas de vino que la gente revoleaba al pasar. (...) lo que Rafael vió, a la madrugada, cuando volvía medio borracho del Centro, había sido un pie. Un pie blanco que asomaba de entre los escombros, rígido y muerto” (Enríquez, 2004:35)

El container, muestra un cadáver como un residuo más, entre otros, de la política y la gestión del intendente. Se trata del cuerpo de El Tigre, dealer de poca monta y pareja de la hermana del protagonista. Intendentes, policía, y cocaína se encastran para producir un territorio basura. Es justamente la cocaína la que permite la huida, el cruce de fronteras de Matías, su protagonista, hacia la ciudad en primer término, pero más importante, como vía de escape. *Como desaparecer completamente* es la historia de una defecación; también, podría arriesgarse, la historia de la defecación de las clases medias argentinas con respecto a lo político durante la década del noventa.

El Conurbano *trash* y una poética de la circulación

En *Entre Hombres* (2001), de Germán Maggiori, el conurbano es, por el contrario, un espacio que se define por el movimiento; una geografía que se define por los itinerarios que porta. Lo que se narra son devenires con una obsesión casi topográfica, y las islas urbanas se disuelven en una poética de la circulación. Las subjetividades en tránsito son: policías torturadores durante –y después de– la dictadura militar, delincuentes, políticos corruptos, personajes marginales que se dan cita en un oscuro *pool* clandestino –el inolvidable *club de adoradores del fernet*–, garitos, estadios de fútbol del ascenso, burdeles, aguantaderos y bailantas. Avellaneda, Banfield, Ingeniero Budge: el sur. Este conurbano altamente transitado, nuevamente, encuentra sus confines en la villa. El conurbano entendido como un lugar de enunciación muestra un repertorio y una simbología, construidas especularmente y no necesariamente en oposición a la ciudad de Buenos Aires. Lo que se narra es una pesquisa –dos policías corruptos y asesinos que buscan el video de una orgía donde participan un juez, un político y un especulador bursátil– pero el sujeto de la narración es justamente el conurbano como un territorio degradado en términos sociales aunque pleno de sentido, por más que sus códigos estén en bancarrota. Maggiori funciona como un fino arqueólogo de las pequeñas transacciones, un etnógrafo de los márgenes de la ley y de la representación: hay, también, una economía que falla ante la irrupción de la violencia. El trabajo de la

5 “Uno está en Capital y el otro está en Provincia, en uno mandan los federales y en otro la yuta bonaerense, son mundos aislados, ¿entendés?, entre las dos yutas no hay cinco de onda, ¿entendés zurdo?” (Maggioli, 2001: 238)

6 *Entre Hombres* fue publicada luego de ganar el Primer Concurso Internacional de Novela por Internet, hoy caduco, que organizó la Editorial Alfaguara.

7 Al respecto, véase el trabajo de Lash y Urry (2004).

novela con respecto a los estereotipos mediáticos es complejo y el procedimiento, nuevamente hiperbólico, es el de la saturación descriptiva de los códigos que escapan a la gruesa construcción mediática. Hay, en suma, un espacio casi circular, donde el viaje a la capital sólo se rige por el cambio de jurisdicción policial⁵. La textura narrativa de *Entre Hombres* suena como los motores de esos autos sin mantenimiento y fuera de la ley que surcan la novela, nuevamente alimentados por una cocaína que funciona como combustible. En esta línea, la novela cifra el anverso de un clima social –los noventas–, narrado desde la marginalidad, y anticipa la volatilidad y versatilidad de los recorridos y trayectorias donde lo urbano se cruza con las redes y lo digital, la desigualmente distribuida “autopista informática”⁶ que vendrá a reconfigurar lo que Lash y Urry llamaron las *economías de signos y espacios* en la urbanización posindustrial.⁷ De hecho, las descripciones urbanas son panorámicas desde las autopistas, que dibujan nodos, conexiones, apropiaciones y también desigualdad. Escritas desde la tradición del policial negro cultivado por Chandler o Ellroy, las panorámicas urbanas de *Entre Hombres* muestran esas dos claves para leer la ciudad y sus periferias: hipercirculación –se enuncia desde las autopistas– y desigualdad. Se lee:

“El sol escapaba unido entre dos torres del Fonavi, un colmenar de celdas microscópicas e idénticas, habitadas por gente del límite, por aquellos que vienen bajando y van a terminar en la villa miseria, y por los que vienen de ahí con ganas de respirar el aire civilizado que atraviesa, sin quedarse, las torres de cemento” (Maggioli, 2001:187).

“La Villa de Soldati queda abajo de la autopista, por eso algunos le dicen la Villa de Cemento de Soldati. Una serie de casillas de cartón y chapa a cada lado de un camino de tierra que sigue desde abajo el trazado de la autopista como un río de barbarie, subterráneo al monstruo de hormigón, hierro y velocidad amasado por la civilización” (Maggioli, 2001:189).

No hay lugar para el miserabilismo ni la compasión; tampoco para la corrección política porque la sociedad entera, aun después de la dictadura, está putrefacta. El terrorismo de estado ya no es una plaga que vino a cernirse sobre la urbe, sino una gramática que desveló la real naturaleza de las relaciones sociales, y permanece más allá de la discursividad política y mediática; un sustrato animal-social. Vivir, en este contexto y en afinidad con el nuevo capitalismo de servicios, es circular, más allá de que el objetivo no esté claro y de que las coordenadas puedan ser una trampa. El equívoco atraviesa a las vidas de los supervivientes; sus efectos son del orden de lo monstruo-

so. Civilización y barbarie (las villas; lo urbano) no se oponen sino que se retroalimentan, en un pacto de silencio coronado por la política; y donde los códigos de uno y otro espacio se interpenetran y enfrentan con una violencia que emerge en cada disputa territorial.⁸ Más allá de los convencionalismos a la hora de pensar a la clase política y sus relaciones con lo policial, la trama urbana que produce el relato es, como señalamos, una ruina circular. El barrio no se vive como una suerte de lo público degradado, sino que queda reducido a su mínima expresión: el pool, el aguantadero, la comisaría. La circulación no es peatonal, sino motorizada y alucinada. Del espacio liso y empantanado de *Cómo desaparecer completamente*, pasamos a un territorio anillado, crispado y dueño de un universo simbólico crudo o *trash*. Pero, por esta misma razón, hay un aura simulacral que inviste a la suma de los movimientos. Si la saga de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt –las referencias a Arlt son permanentes y notorias– se fundaba en la idea de la conspiración y en la lógica del antagonismo, unido a la imaginación técnica, el cruce con el policial negro y los efectos de la dictadura llevan a *Entre Hombres* a cifrar un nuevo conglomerado urbano, silenciado en gran parte de la nueva narrativa argentina, donde el simulacro de movimiento –no el fin de la historia, sino el fin de la idea de revolución que habitaba como un fantasma a los personajes arltianos– desemboca en una espacialidad “por burbujas”, unidas por autopistas, rutas en mal estado y oscuros callejones, donde la corrupción policial es la verdadera red de redes, la única tecnología capaz de funcionar sobreterminando al poder político. Maggiori, dentista y verdadero *outsider* de las redes informales de (auto)“canonización” literaria, escribe, con sus limitaciones, un conurbano desgarrado entre las marcas de la historia –la dictadura, los noventa como su continuación, más allá de la institucionalidad– y las pesadillas de un futuro hecho con las ruinas de la promesa digital.

8 Cuando el comisario Diana debe hacer un allanamiento en la Villa Fiorito, ordena un operativo con 200 oficiales, que son recibidos a los tiros. (Maggiori, 2001).

El Conurbano mítico y una ética de resistencia

En *Villa Celina* (2008), de Juan Diego Incardona, el conurbano bonaerense no es nada de esto. Ni esa metáfora sobre los procesos de circulación de la información en las sociedades post-industriales a través de la escenificación de redes para-estatales de poder en la periferia tercermundista, como en Maggiori, ni el espacio yermo y barroso de los restos de la barbarie, como en Enríquez. De hecho, aquí, el conurbano se escribe con la gramática del barrio, del contac-

to primario y local, casi hogareño. Una verdadera isla urbana, con sus alianzas, recorridos y tejidos de subjetividades, en oposición a la ciudad pero también en oposición a otros espacios similares, donde las fronteras también pueden acarrear peligro pero donde también, sin embargo, se construye una topografía simbólica capaz de proveer un diccionario moral y los elementos para la construcción de una épica de la redención social.

Esta épica se asienta en el mapa simbólico que configuran los indicios y destellos de un pasado de felicidad edificado sobre las costumbres y la vitalidad cotidiana de la subjetividad proletaria que construyó la propaganda y la experiencia del “peronismo clásico” hacia la mitad del siglo XX, tal como llegan hasta nuestros días – como un relato mitológico de lo nacional– y que de alguna manera el libro recrea como la promesa de un paraíso perdido a recuperar. *Villa Celina*, indudablemente, busca inscribirse en el amplio espectro de decisiones de militancia que buscan esa recuperación. No quedan dudas de la filiación política del autor, por cierto: Incardona es peronista, no solo porque lo admita sin problemas en debates, lecturas y charlas, sino fundamentalmente porque el peronismo es en su obra un imaginario de fronteras lábiles y omnipresente al cual alimentar y recrear perpetuamente. En este punto, el conurbano es para Incardona el purgatorio del peronismo auténtico, de base, una trinchera de resistencia durante el neoliberalismo, pero poseedora de una potencia simbólica y un sistema mítico propios, sistema que pasará de estar sugerido en *Villa Celina* a ser explícito en *El Campito* (2009). Esta revisita se hace no desde el cinismo o el diseño, sino desde el orgullo y el genuino optimismo, y contribuye a definir la obra en los términos de una voluntad pedagógica; es decir, una militancia que no es tanto política como sentimental. Un rasgo característico de este tipo de relato es que *Villa Celina* aparece como un espacio territorial en donde todavía subsisten las instituciones genéticas de un tipo de sociabilidad popular que los años del neoliberalismo han destruido en el resto del país, ya sea por la vía de la transformación radical del perfil productivo histórico de la Argentina, ya sea por la modernización cultural sin precedentes que ese proceso indudablemente trajo aparejado, aunque con impactos variables y desiguales. Esto no significa que las nuevas configuraciones culturales al interior de “lo popular” que definen los años de neoliberalismo en la Argentina aparezcan invisibilizadas, pues el conurbano que delimita Incardona está dramáticamente hiperpoblado por los indicios de la expulsión social y económica.

Más bien que la influencia poderosa de un tipo de sociabilidad asentada en la solidaridad y los contactos personales de sectores medios-bajos antaño integrados a la vida política y social de la nación constriñen, limitan y en última instancia marcan el pulso a los nuevos rituales de los sectores populares desclasados. Esto se hace patente en relatos como “El hijo de la maestra” en que el protagonista espera la agresión gratuita de miembros de la barrabrava de Boca Juniors, agresión que finalmente nunca llega porque es el hijo de una de las maestras más comprometidas con las actividades sociales del barrio.

“Sucede que mi madre fue una de las maestras más famosas del barrio. Trabajó en sus tres escuelas: la 137, la 138 y la 139 (...)”

“Sus actividades trascendían lo escolar: visitaba casas, organizaba el comedor, conseguía zapatillas para los chicos. Con el paso del tiempo, se convirtió en un referente de las escuelas de Celina; mi vieja, una maestra de frontera en el Conurbano Bonaerense. ¿Será predestinado?, no lo sé, pero ella se llama igual que el barrio: Celina” (Incardona, 2008:53-54).

Reconocido como tal, entonces, los pibes de La 12 que desde el fondo del colectivo agredían a los pasajeros gratuitamente y sin motivos aparentes –por cierto, una situación bastante común cuando se vuelve de la cancha– respetan al narrador, al que se identifica portador de ciertos signos que le garantizan la amnistía. En la secuencia final, de hecho, mientras el protagonista espera la inminente agresión, uno de los barras lo palmea y le ordena: “Mandale saludos a tu vieja”. Así, mientras que los hinchas ponen en escena la segmentación y descomposición tanto de la Argentina contemporánea como de sus relatos unificadores a través de una nueva sociabilidad basada en el contacto y la violencia física soportada en discursos parciales, segmentados, tribalizados y mutuamente excluyentes, el aura sacra de la institución educativa y la venerabilidad de la maestra de Escuela Normal –una representación social fundacional de la Argentina moderna y hegemónica hasta la primera mitad del siglo XX– funciona como límite a la vez que restituye el “orden justo”, momentáneamente perdido, suturando la realidad partida a través de la semántica totalizadora de la “comunidad imaginada”.

El conurbano de Incardona otorga sustento material a un tipo de sociabilidad que se supone perdida o en irremediable retroceso y que tiene menos que ver con “el aguante” –como ha sido leído condescendentemente desde algunas zonas del *establishment* literario– que con la construcción narrativa de una positividad resis-

tente de los sectores subalternos. Esta positividad está vinculada a la apropiación del repertorio simbólico y emotivo del nacionalismo popular, pero modernizado a través de la incorporación de elementos contemporáneos que licúan el componente nostálgico que potencialmente definen a la liturgia del “primer peronismo” –componente que sin embargo está latente– hacia un reconocimiento de fenómenos culturales emergentes: la mística del rock barrial y sus rituales, las marcas de la nueva sociabilidad de “la esquina”, etc.

“(…) y a eso de las nueve de la noche estaban prácticamente todas las bandas del barrio y una multitud copaba Giribone entre Barros Pasos y Unanué. Un estallido musiquero, imprevisto, en cuatro horas. Tetra, birra, porro, raviolos, intoxicados, sólo queríamos cantar y bailar en nuestro pueblito olvidado del sudoeste, todos metidos en la chupadora de una noche perfecta y repleta de estrellas” (Incardona, 2008:125).

Este particular entrecruzamiento entre la liturgia política del peronismo de la resistencia y una sensibilidad popular post Estado de Bienestar puede sutilmente vincularse a la trayectoria personal de Juan Diego Incardona: efectivamente hijo de Doña Celina, la maestra, y de un tornero, formado en una escuela industrial y en la carrera de Letras de la UBA, fundador de la notable revista virtual *El Interpretador*, que dio un primer medio de difusión a los narradores de la “nueva generación” tanto como buscó legitimarse participando de los grandes debates de la crítica literaria de sus años y buscando deliberadamente en esas intervenciones un tipo de fraseo y pulso muy cercano al del paper académico. El conurbano bonaerense que contornea Villa Celina, así, refracta de manera casi matemática las contradicciones que alimentan la trayectoria vital de Incardona y que forman parte del *adn emotivo* de su generación: de la bohemia y la militancia literaria al desempeño en áreas culturales –vinculadas, casualmente, a la memoria– del Estado;⁹ de la necesidad de prestigiarse a través del coqueteo con las instancias tradicionales de reconocimiento de la crítica literaria establecida a la tarea cuasi apostólica y sentimental de ocuparse personalmente de que sus libros lleguen a todas las escuelas medias de La Matanza; del rock chabón y la cumbia, como emergentes de la expulsión de los sectores populares de la vida social y política del país, a la dimensión mítica de un pasado de felicidad con las características de los discursos totalizadores de mitad del siglo XX. Así, construido con los materiales industriales del periodismo popular, el texto se integra en un proyecto que inventa una posición donde la belleza no siempre está separada de la mistificación del conurbano, y

⁹ Incardona es actualmente coordinador del área de Letras en el ECUNHI, DE LA Fundación Madres de Plaza de Mayo.

donde la formulación de hipótesis “revulsivas” o provocadoras sobre el peronismo, e incluso la actualización doctrinaria, ceden lugar a un trabajo de base: narración en juego autobiográfico de la educación sentimental y el desembarco en el mundo del trabajo, rescate de los valores del barrio como última resonancia de la comunidad organizada.

A modo de conclusión

En este recorrido intentamos rastrear tres modelos diferentes de construcción literaria de diferentes zonas del conurbano bonaerense en novelas publicadas por autores identificados con la NNA, realizando una primera piñeta en tensión de sus construcciones ficcionales con su posicionamiento en el espacio de posiciones al que pertenecer y sus trayectorias sociales. Partimos de una hipótesis de subrepresentación del conurbano bonaerense originada en ciertas características socioculturales y afectivas de esta formación intelectual, para deslizarnos hacia un análisis que tuviera en cuenta principalmente la dimensión topográfica de las narraciones sobre el conurbano. De este modo, notamos que la dificultad de escribir el conurbano como un espacio por derecho propio y con una densidad simbólica propia por parte de la NNA es resuelta en las tres novelas seleccionadas en base a diferentes procedimientos y maneras de cifrar a la ciudad y sus suburbios. Las tres novelas, por su parte, se referencian temporalmente en el período del auge de la aplicación de políticas neoliberales, encabalgándose en ciertos sentidos comunes, aunque las formas de repercusión de esas políticas en la sociedad también son trabajadas en maneras sutilmente diferentes. Mientras que *Cómo desaparecer completamente* hace énfasis en la degradación del tejido social a través de una historia familiar, *Entre Hombres* se ocupa de vincular esa misma degradación al género del policial negro. Ambos comparten una mirada al conurbano como espacio del tráfico de drogas, la corrupción policial y política, y unos códigos paralelos a los de la ley. *Villa Celina*, por el contrario, además de intentar dotar al conurbano de una simbología que no se define por la negativa, como en el caso de *Entre Hombres*, sino que hace un esfuerzo por relatar la vigencia del lazo y ciertas zonas de la resistencia popular donde los códigos del primer peronismo aún perviven, aunque este enfoque lo encuentra quizás con la mirada vuelta hacia el pasado. Asimismo, las topografías que se construyen también divergen. Mientras que en el texto de Enríquez se estable-

cen interesantes continuidades entre el territorio-conurbano y el riachuelo, funcionando ambos como territorios-ciénaga, Maggiori escribe una novela vertiginosa donde todo parece circulación y simulacro, y donde la autopista es el hilo que une diferentes islas de un conglomerado construido en burbujas espaciotemporales. Incardona, por otra parte, se concentra en una construcción altamente simbólico-política del conurbano, vinculada al repertorio emotivo del nacionalismo popular, y oscilando entre su modernización y su vindicación nostálgica. De este modo, y al ver ciertos sistemas de oposiciones comunes que se construyen, como por ejemplo barrio-villa, conurbano-ciudad de buenos aires, pasado mítico –neoliberalismo y catástrofe presente, y al condensarse la violencia generalmente como una violencia policial y estatal, venida desde arriba, queda como interrogante la narración de otras sociabilidades y otros territorios que escapen a estas series recurrentes vinculadas a ciertos sentidos comunes mediáticos—. Sin embargo, correlativamente, estos elementos quizá ya regresivos se establecen en tensión con la versatilidad y la sutileza inconsciente a la hora del trazado topográfico en las tres novelas elegidas. Habrá, quizás, que esperar unos años para ver otras realizaciones¹⁰ donde, como en *El campito* de Incardona, el conurbano sea construido como un territorio con sus propias reglas y repertorio simbólico, o donde las políticas del kirchnerismo hagan sentir sus efectos. Lo cierto es que, hasta el momento, parece que los jóvenes escritores del bicentenario, y la NNA, parecen haberse quedado presos de su ciudad de origen, y muestran visibles dificultades para desentramar la performatividad de las narraciones del sentido común mediático sobre la historia reciente.

¹⁰ Este parece ser el intento de un interesante blog como www.conurbanos.blogspot.com.

Bibliografía

- Enriquez, Mariana (2004) *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé.
- Incardona, Juan Diego (2008) *Villa Celina*. Buenos Aires: Norma.
- Lash, Scout & Urry, John (2004) *Economías de signos y espacios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ludmer, Josefina (2004) "Territorios del presente: en la isla urbana", en *Revista Confines del Pensamiento*, 5.
- Maggiori, Hernán (2001) *Entre hombres*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sassen, Saskia (2008) *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Straw, W (1991) "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", en *Cultural Studies*, 5.
- Tabarovsky, Damián (2004) *Literatura de Izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo.