



El barrio porteño de Constitución
en la poética cucurtiana:
un espacio para la diversidad cultural latinoamericana. (1)

Carolina Rolle

Universidad de Rosario
Rosario - Santa Fe - Argentina

Si se toma como premisa la siguiente hipótesis: en la literatura argentina contemporánea se están configurando nuevas poéticas a partir de la reinención de topologías urbanas representadas en particularismos barriales; podría pensarse para el desarrollo de la misma en el barrio del Once –el otro escenario predominante de su literatura– pero sobre todo el que aquí me interesa: en el barrio de Constitución propuesto en la literatura de Santiago Vega/ Washington Cucurto (2). Particularmente, en el presente artículo analizo la poética cucurtiana que se evidencia en las 8 entregas que hiciera el autor en la página web de *Eloísa Cartonera*: <http://www.eloisacartonera.com.ar/cucurto.html> previo a publicarlas como libro 5 años después por Emecé bajo el título *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2010). Estas 8 entregas son: 1. El rey de la Cumbia (1era entrega 05/01/2005), 2. Paraguayito de mi corazón (2da. Entrega 12/01/2005), 3. Amor con tomates podridos (3era. entrega 19/01/2005), 4. Dos paraguayas (4ta. Entrega 26/01/2005), 5. El barrio de las siervas (5ta. Entrega 02/02/2005), 6. Día de los enamorados (6ta. Entrega 09/02/2005), 7. Buscando a Margarita (7ma. Entrega 16/02/2005) y 8. Un corazón en llamas (8va. y última entrega 23/02/2005) (3). Como se verá más adelante, la poética barrial que emerge de estos textos se construye a partir de una *ars combinatoria* genérica e intermedial en la que se entrecruzan referencias



y materiales masmediáticos, musicales (predominantemente relacionados a la cumbia), literarios y por supuesto, de la propia vivencia urbana. Para analizar dicha poética es necesario desarrollar cómo aparece representado el barrio en la literatura de Buenos Aires, qué implicancias tuvieron las vanguardias literarias en su configuración dentro de la tradición literaria argentina, y cómo operan el imaginario y la vivencia urbana de Cucurto para (re)inventar el barrio de Constitución.

En sus estudios sobre la ciudad de París de finales del siglo XIX, Walter Benjamin piensa la ciudad como *enigma* (*Poesía y Capitalismo*) puesto que en ella se superponen múltiples imágenes, proyectos, prácticas individuales y colectivas y por tanto, nuestras huellas se pierden, devienen anónimas. El arte y la literatura pueden funcionar entonces a la manera de jeroglíficos que hay que descifrar para dilucidar tal vez no la respuesta pero sí, sobre qué se interroga. La ciudad moderna, tal como nos muestran los textos de Charles Baudelaire que analiza Benjamin o bien aquellos de Edgard Allan Poe (4) "The Sphinx" (1850) o "The man of the crowd" (1840), representa el enigma que hay que develar como un detective por las calles que, en su multitud, hacen de sus habitantes seres anónimos. Un siglo después, Cristian Ferrer recupera la idea de la *esfinge* para pensar la ciudad contemporánea de Buenos Aires puesto que en la imagen mitológica de la *esfinge* convergen no sólo la idea de enigma, sino también la de lo monstruoso. Señala Ferrer: "En la actualidad, la esfinge ya no se instala en las afueras de la ciudad ni tampoco en su interior, porque ella se ha metamorfoseado en la ciudad entera en sí misma. Pero la esfinge continúa lanzando interrogantes apenas audibles a los habitantes, en particular sobre el dinero, la guerra social, el futuro y el deseo" (46). En otras palabras, la ciudad es la esfinge que interroga a los hombres que



la habitan pero que muy pocos se detienen a escuchar: las preguntas giran en torno al dinero, a las guerras sociales, al deseo -que puede estar dado por el consumo- y al futuro. Este último muchas veces se confunde con la ilusión utópica pero como ya se ha visto con Tomás Moro, la utopía no funcionó. La pregunta entonces que radicaría en relación al futuro es justamente la pregunta por el desconcierto que implica no tener futuro y esto en términos tanto espaciales como temporales, puesto que lo único cierto es la incertidumbre. Y es justamente este desconcierto lo que hace que ciertos escritores contemporáneos como es el caso de Washington Cucurto encuentren en la escritura la posibilidad de darle existencia y perdurabilidad a aquello que estiman está siendo negado como es justamente ese otro cultural latinoamericano que ha poblado las calles de Buenos Aires, que la ha transformado, y que gran parte de la sociedad no quiere ver. Cucurto instala ese otro cultural en el centro de su literatura y le inventa un barrio donde "todo es posible" (*Cosa de negros* 64).

En "Las grandes ciudades y la vida del espíritu" (5), Georg Simmel plantea que los problemas de la vida moderna provienen del hecho de que el individuo anhela a cualquier precio preservar la autonomía y la originalidad de su existencia (5). En relación a esto, si se piensa en la literatura moderna, y específicamente en la urbana, se entiende que ésta se funda a partir de la experiencia de la muchedumbre vivida como shock debido no sólo a la pérdida de los lugares conocidos sino también al temor que genera convertirse en un ser anónimo (pensemos en el París de Baudelaire que analiza Benjamin en *Poesía y Capitalismo*). En la Argentina, ese temor tuvo según Daniel Link (6) dos momentos: el primero, en la década del '20 (a la que yo sumaría la del '30 puesto que ambas décadas pueden ser consideradas la etapa fundacional de la literatura urbana argentina (Gorelik) y por tanto, también en la del '30



se observa el temor al que alude Link) y un segundo momento, en la década del '50. En el primero, nos encontramos con distintos tipos de ciudad para responder a la crisis que los intelectuales de la época imaginaban desde las versiones surrealistas y abstractas de Oliverio Girondo y de Roberto Arlt, hasta las anacronías borgianas con su mito de origen de la ciudad de Buenos Aires identificado con las cuadras que constituyen *una esquina del barrio de Palermo: Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga* (Cuaderno San Martín 81). En el segundo momento, *Rayuela* (1963) se hace eco también de aquella mala experiencia de muchedumbres y temor a la pérdida (375) (7). A principios del siglo XXI propongo entonces a partir de mi investigación un tercer momento, compuesto por una serie de escritores (8), entre los que se encuentra Cucurto, que reivindica el barrio frente a la narración urbana sin raigambre a la que, por dar un ejemplo, podríamos identificar con *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia. En una entrevista que le hiciera Sergio Waisman, el traductor de la novela al inglés (*The absent city*) Piglia habla de 2 fundaciones de la ciudad de Buenos Aires: la primera es la de Sarmiento, la del José Mármol de *Amalia* (1851) y la del Esteban Echeverría de "El matadero" (1838) que es, según Piglia, el momento de origen de la literatura argentina donde Buenos Aires se presenta ocupada por la barbarie y por tanto, la ciudad no es esa ciudad, presente, bárbara, sino una ciudad futura, ausente, próxima, por construir; una ciudad extranjera. Hay entonces una tensión, señala Piglia, entre una ciudad *real* -que es negada, una ciudad invadida, bárbara- y la que se le contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente, extranjera. Buenos Aires será como París o como Nueva York, afirma. A esta fundación se le suma un segundo momento que, según Piglia, está en "La muerte y la brújula" (1942) donde Borges propone una ciudad mundial hecha con restos verbales y culturales de múltiples



tradiciones. Ese modelo es el que persigue también Cortázar en "El otro cielo" (1966) y en *62, Modelo para armar* (1968). Concluye Piglia que Borges funda allí una Buenos Aires como ciudad internacional y abstracta, una ciudad invisible cuya descripción debe ser la descripción de una ciudad imaginaria. Este modelo es el que toma Piglia para escribir a Buenos Aires como una *ciudad ausente*, y es respecto de esto que Link y Casas (en la misma entrevista también participa Cucurto) señalan que en dicha novela "da lo mismo lo que sea y todo es más o menos igual" (Schettini 29). Por tanto, surge un grupo de escritores -entre los que está Cucurto- que se opone a este modo *internacional* y *abstracto* de narrar la ciudad y propone en cambio, una ciudad caracterizada por diversos escenarios con los que existe una relación afectiva: "...me fui corriendo a tomar el 168 hasta Constitución. Hacia mi hogar" (21) reza el narrador en la 5ta. Entrega: "El barrio de las siervas". Es cierto que el Constitución de Cucurto es un barrio *internacional*: "... vengan a caminar por las calles de Constitución y verán que esto es ciencia ficción sudamericana" (73) invita el *Curandero del amor*. También es cierto que es un barrio *abstracto*: recordemos que ese Constitución es un constructo imaginario que parte de la realidad pero para elaborar un total artificio como si se tratara de un juego o de un experimento. Sin embargo, en su literatura siempre aparece con una estrecha relación afectiva; y por tanto, no es un lugar sin raigambre como sí lo es la Buenos Aires de Piglia. De allí que Link y Casas coinciden en que escritores como Cucurto -y como ellos dos incluso-, escriben sobre los barrios con los que tienen una relación afectiva porque intentan "reivindicar algo más minucioso de qué significa vivir entre estas calles, compartir la manzana con el quiosquero de la esquina, los bardos de enfrente y las monjitas de acá a la vuelta" (29). Así, Cucurto construye la ciudad desde sus fragmentos, los barrios del



Once y de Constitución; a partir de un imaginario que en sus cruces entre comics, bailantas, vivencias urbanas, entre otros, da cuenta de aquello que forma parte del *sensorium corporal*: aquel modo de ver, sentir, palpar, oler la ciudad. Dice en una entrevista: "Yo escribo lo que escribo porque es lo que siento, veo y vivo" (Bistagnino). Por consiguiente, su poética, en tanto modo de hacer creando (*poiesis* según Aristóteles), surge de un conocimiento brindado por el cuerpo a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato a lo que por supuesto se sumará el componente cultural, afectivo e imaginario como modos de relacionarse con los otros y con el espacio.

En un análisis sobre el clásico ensayo benjamiano "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", Susan Buck Morss recupera los estudios de Terry Eagleton sobre la estética como discurso moderno y analiza cómo el aparato físico- cognitivo (nariz, ojos, oídos, boca y algunas áreas sensibles de la piel localizadas en la superficie del cuerpo, en la frontera entre lo interior y lo exterior) con sus sensores cualitativamente autónomos y no intercambiables (la boca no puede ver por ejemplo), constituye el "frente externo" de la mente que se encuentra con el mundo prelingüísticamente y que en consecuencia, no sólo es previo a la lógica sino también al significado. Por supuesto, afirma Buck Morss siguiendo a Eagleton, todos los sentidos pueden ser aculturados y éste es justamente el punto de interés filosófico en la "estética" en la era moderna. Sin embargo, no importa cuán estrictamente sean entrenados los sentidos puesto que sucede a posteriori y esto hace que, debido a su propósito inmediato de satisfacer necesidades instintivas, preserven una huella incivilizada e incivilizable que resiste la domesticación cultural (*Benjamin, escritor revolucionario* 173- 174). Por otra parte, siguiendo con el análisis de Buck Morss, el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de



un sistema que pasa a través de la persona y de su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio) y en consecuencia, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial. Este campo que considera el circuito sensorial, se corresponde con el de la "experiencia" en el sentido filosófico clásico de una mediación de sujeto/objeto (182). Planteadas (mucho más ampliamente) estas cuestiones, lo que hace entonces B. Morss es proponer la categoría de *sistema sinestésico* (9) para dar cuenta de "este sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico, en el cual las percepciones externas de los sentidos se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación" (183). Y es justamente la recurrencia a este *sistema sinestésico* que incluye el *sensorium* al mismo tiempo que el medio cultural, lo que interesa a mi propuesta para pensar cómo Cucurto se sirve de sus sentidos para intentar comprender las preguntas de la esfinge, es decir: de la ciudad. En consecuencia, y retomando una reflexión del artículo citado de Cristian Ferrer, Cucurto se sale de esa mirada fetichizada del escenario urbano para romper con todos los "escenarios preprogramados para la vista" (48). Es cierto que la ciudad, y sobre todo una metrópolis como Buenos Aires, abrumba con sus luces, sus múltiples lenguajes, su constante acción pero una vez que éstas sean asimiladas serán puestas en diálogo con la tradición histórica y la caprichosa vida afectiva urbana, y de este modo el cuerpo mismo se vuelve esa ciudad de la que se habla. A lo largo de estas entregas, el yo narrador se presenta como el *rey de la cumbia*, por tanto, el *rey del Bronco* (lugar donde se baila cumbia) y del *barrio de la sagrada Constitución* ("El rey de la cumbia" 2). Éste, como el personaje principal de *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) –que al mismo tiempo este personaje es el pasado del yo narrador de *El curandero del amor* (2006)- de día observa y vive con los



ojos de un repositor del Carrefour de la calle Salguero y de noche, con los ojos de aquel que deambula por las bailantas de Constitución. Así, capta con todos sus sentidos ese mundo multicultural latinoamericano instalado en Buenos Aires:

“Pongo tonada de colombiano, y le pregunto por una calle o por el precio, cualquier boludez, como sé que es paraguaya le miento y le digo que la vi en Asunción que estuve trabajando ahí que soy ingeniero y que trabajé en la reserva Foz de Iguazú. Cae, cae, cae, e, por el precipicio sin fondo de mi vida, bienvenida dulzura. Le digo que somos extranjeros, que estoy solo acá y tenemos que apostar por la unidad latinoamericana (...) quedo como un langa, un Huguito Chaves con la consti bolivariana... (“El barrio de las siervas” 21)

De esta forma, encuentra en la instancia de la palabra escrita la posibilidad de rellenar las huellas de aquello que sucedió -aunque haya sido hace un instante- y que corre riesgo de desaparecer. Como él mismo señala, se trata de hablar de Buenos Aires, ciudad que lo apasiona y lo enamora, sus rincones, sus calles y su gente (Bistagnino). De allí que la pregunta que hiciera la esfinge sería para Cucurto la pregunta por el lugar. Y éste, como señala Ariel Schettini, es “... algo más que el barrio: es un territorio” dado que allí se “define un espacio pero también una serie de prácticas, leyes, formas de organización, economía, tipo de habitantes, etc. Es al mismo tiempo el espacio de definición de la soberanía y, consecuentemente, de la extranjería” (30). Esto hace que Constitución, aunque espacio geográfico localizable dentro de la ciudad de Buenos Aires, se vuelva un universo puramente literario. Éste debe ser leído desde una perspectiva contemporánea en clave a *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire puesto que



como éste, Cucurto nos lleva a través de sus textos por aquellas zonas que cierto sector de la sociedad mira con pudor, asco o miedo. El autor deambula como un flâneur sudaca del barrio de Constitución, “cuna de la mejor cumbia del mundo” (*Cosa de Negros* 64) y nos relata entre gritos como si fuera un presentador de cumbia, un universo de tickis, yotibencos, respositores poetas de Carrefour, putas bailanteras de Consti, vendedores ambulantes. En consecuencia, Cucurto escribe frente a esa nueva experiencia del temor a la pérdida del lugar conocido y también al efecto de la muchedumbre – a la que habría que distinguir con la inmigración latinoamericana en la ciudad- que debe ser analizada en y sobre la noción de lo contemporáneo.

Claramente, Cucurto en su literatura apuesta a la diversidad cultural. Así, el Constitución de Cucurto es, siguiendo a Édouard Glissant, un territorio como *caos- mundo* donde cohabitan distintas culturas que, lentamente o a grandes velocidades, se unen, se rechazan, persisten, se transforman (*Tratado* 25). Se trata de estallidos que surgieron como consecuencia de ciertas políticas económicas como fue la convertibilidad de los años ´90 y que aún no terminan por resolverse pero que evidentemente, han modificado el espacio y la vida urbana de ciudades como Buenos Aires:

“¡100 dólares man! Cuánto pueden vivir con ese dinero en sus países de origen los paraguayos, peruanos y dominicanos que llegaban sin parar al país creyendo en la famosa Revolución Productiva que tenía como arma principal la compra a crédito y el peso en igualdad con el dólar” (“Dos paraguayas” 14).

Repensando esta línea de análisis que propone Glissant, podría decirse que Cucurto apuesta a una *poética de la relación* ya que en su literatura nos encontramos con un imaginario que nos mueve a concebir



la globalidad inasible de ese *caos- mundo* donde las interrelaciones que se establecen en él funcionan por fracturas y rupturas pero también por préstamos puesto que se trata de establecer relación entre dos o más zonas culturales. Este proceso que según Glissant se relaciona con la *criollización*, me interesa en tanto “poética mezclada, impredecible y multilingüe” (*El lenguaje- nación* 25) que cruza la lengua caribeña pero no en el sentido que discuten Glissant y Kamau Brathwaite en relación a la grafía francófona y anglófona sino repensando este concepto a partir del multilingüismo como efecto de la convertibilidad de los años '90 que pobló la ciudad de migrantes del norte argentino y de inmigrantes latinoamericanos y la posterior crisis del 2001 que dejó a muchos de ellos viviendo en condiciones marginales. Este cruce multicultural –y al mismo tiempo marginal- es recuperado en la poética de Cucurto quien se sirve, ficcionaliza y reinventa ese multilingüismo y mezcla lo caribeño con el lunfardo de la calle porteña, el guaraní, el portugués, los americanismos, las letras de cumbia -que representan para el autor la patria latinoamericana- y también las problemáticas de una clase, los silogismos relacionados al sexo y a la bailanta, la vida en la calle, la venta del cartón y el amor: “Ay, la sagrada morochosidad del mundo, viva, viva, aguante las mezclas los mestizajes los criollismos, viva el indio con el español o el tano o el turco o el árabe o el polaco, de ahí viene la cumbia” (“El rey de la cumbia” 4). Entonces, resulta interesante pensar cómo en tiempos de globalización en los que las fronteras se borran y desdibujan y en los que muchos de nuestros conciudadanos provienen de otras nacionalidades y culturas, surge una literatura que brega por lo local- barrial e intenta construir un territorio: el barrio de Constitución, fundado en una nueva mitología (10).

De esto se desprende el siguiente interrogante: en un momento donde impera lo global como consecuencia de los medios de



comunicación masiva, la economía sin fronteras, la accesibilidad de viajar por el mundo, los trabajos free-lance ¿por qué reaparecen en la escena cultural escritores que, como Cucurto, buscan hacer resurgir los barrios? Como señala Arjun Appadurai no es que no existan comunidades relativamente estables o relaciones estables de parentesco, de amistad, laborales o de recreación, de nacimiento, de residencia u otras formas de filiación sino que lo que sucede es que en todo el mundo tales estabildades expresan una significativa distorsión en tanto cada vez más personas y grupos tienen que enfrentarse a la realidad de tener que mudarse de país o a la propia fantasía de querer mudarse (31). Por otra parte, frente a muchos países cuyos Estado-Nación están entrando en su fase terminal (26- 29) (11), ciertos Estados latinoamericanos han cobrado nuevamente protagonismo; pensemos por caso los gobiernos de Lula da Silva en Brasil, Hugo Chávez en Venezuela o Cristina Fernández de Kirchner en Argentina (12). En consecuencia, y considerando este segundo contexto político- cultural que cruza la obra de Cucurto –muchos de sus personajes son admiradores de estos 3 presidentes, sobre todo de *Huguito Chaves-*, habría que pensar su literatura como un material para la elaboración de un imaginario que busca recuperar lo local- barrial hoy signado por la unidad latinoamericana en Argentina, como marca indisoluble de pertenencia. Retomando a Appadurai, la imaginación, lo imaginario y lo imaginado pasarían a ser un hecho social y colectivo mediante el cual se produciría la idea de nación o bien, la que aquí interesa, de barrio como *comunidad imaginada*. Esta última categoría a partir de la cual Benedict Anderson analiza cómo el nacionalismo está íntimamente vinculado al desarrollo de la imprenta (al que denomina *capitalismo de imprenta*: “print-capitalism”) puede trasladarse –sin por ello hablar de colonialismo como lo hace Anderson al trabajar el caso de Asia principalmente- a la



Argentina contemporánea y pensar si acaso estas literaturas *emergentes* (13) no conllevan la intención de dar cuenta de un nuevo imaginario social donde ya no es la nación sino el barrio aquel lugar de pertenencia que hay que resguardar para hacerlo prevalecer. De este modo, se evidencia cómo el imaginario de la nación es indispensable para pensar la subjetividad contemporánea. Y es justamente en esta línea donde debemos preguntarnos acerca del contexto político- cultural de la Argentina posterior al 2000, año clave en la consolidación del barrio de Constitución en la literatura cucurtiana. Andrea Giunta establece en una serie de ensayos recopilados bajo el título *Poscrisis* un recorte temporal para analizar el arte argentino después de 2001 y advierte que el siglo XX terminó a fines de ese año con el ataque de las torres gemelas:

Sobre las imágenes de las torres gemelas convertidas en polvo, se sobreimpusieron las de las ciudades argentinas, modificadas por las multitudes que reclamaban ante el estallido del sistema político, del sistema bancario y del Estado, completamente incapaces de ofrecer instrumentos para administrar la crisis. Un período llegaba a su fin, sin que pudiese afirmarse con seguridad que algo nuevo iba a sustituirlo. La transformación que siguió ofrece materiales privilegiados para analizar los conflictos latentes y las formas de las economías políticas y simbólicas que organizaron el nuevo escenario (26).

Con la transformación económica de los años '90, continúa Giunta, se produce un cambio urbano que se consolida durante el tiempo de superación de la crisis. Éste concentra tres momentos clave entrelazados y al mismo tiempo contradictorios: la convertibilidad de los noventa, el corte que impone la crisis del 2001 y la recuperación de la poscrisis. Los tres afectaron la trama urbana y permiten comprender la Buenos Aires actual con el desarrollo de los barrios marginales pero



también con el auge de la construcción inmobiliaria que le dio origen y que posibilitó el advenimiento de nuevos barrios; con la creación de múltiples shoppings y también con el crecimiento de instituciones culturales. Lo que siguió a la caída del entonces presidente Fernando de la Rúa (14) transformó la ciudad:

Las calles del centro se bunkerizaban cubriendo las puertas con chapas que los ahorristas perforaban con martillos y cacerolas. La ocupación de avenidas y plazas por ciudadanos ahora descriptos como vecinos, hizo del espacio urbano un ámbito de manifestaciones, asambleas y trueques que, por un tiempo, hegemonizaron las prácticas urbanas y cambiaron el espacio de la ciudad (41)

El taller fue remplazado por la calle y los artistas individuales se fueron escondiendo detrás de figuras colectivas. Este fue el contexto de la emergencia de una serie de publicaciones que giraron en torno a la temática (15) (del barrio como si, de alguna manera, la literatura argentina producida en Buenos Aires después del 2001 encontrara la forma de insertarse en lo *global* sumergiéndose en lo *local*. Y en este sentido Néstor García Canclini en *La globalización imaginada* recupera los estudios de Jean Chesnaux e Immanuel Wallerstein, y señala que varios autores sitúan el comienzo de la globalización en el siglo XVI al iniciarse la expansión capitalista y la de la modernidad occidental. Otros, continúa Canclini, colocan su origen a mediados del siglo XX cuando las innovaciones tecnológicas y comunicacionales articulan los mercados a escala mundial. Estas discrepancias se corresponden con diversas maneras de definir lo que se entiende por globalización: están quienes le atribuyen un origen más remoto al privilegiar el aspecto económico y quienes conceden su aparición a una época más reciente vinculando



dicho proceso a dimensiones culturales, políticas y comunicacionales. Canclini por su parte, adhiere a Anthony Giddens cuando éste señala que “somos la primera generación que tiene acceso a una era global” (*Globalización* 45). En relación a lo que propongo en este artículo, me interesa señalar cómo lo *local* entendido como barrio se enfrenta a la idea contemporánea de ciudad moderna que guarda sus antecedentes con aquel imaginario colectivo de principios del siglo XX. Se trata de una Buenos Aires global en el sentido político, cultural y comunicacional; global en tanto proceso de modernización urbana y cultural que transforma la ciudad en parte por el cosmopolitismo. Sin embargo, cabe aclarar que ya no es posible pensar en lo *global/ local* como un par dicotómico puesto que como señala García Canclini en las grandes urbes -dentro de las cuales podría pensarse Buenos Aires- se articula lo local con lo nacional y con los movimientos globalizadores (15). No se trata de defender la identidad o globalizarse, sino más bien de intentar entender “...qué podemos hacer y ser con los otros, cómo encarar la heterogeneidad, la diferencia y la desigualdad” (30) en tanto “la aplicación de formatos industriales y criterios transnacionales de competencia a las artes visuales y la literatura está modificando su producción y valoración, aunque la mayor parte de las obras artísticas siga expresando tradiciones nacionales y circule sólo dentro del propio país” (15). De allí que, al desplazar el debate sobre la globalización del de la identidad a los desencuentros entre políticas de integración supranacional y comportamientos ciudadanos, nos negamos -afirma Canclini y adhiero- a reducirlo a la oposición global/local (16). Como señala Roland Robertson, existen razones socioeconómicas que hacen que lo global no pueda prescindir de lo local ni que a su vez, lo local o nacional pueda expandirse, o aún sobrevivir, desconectado de los movimientos globalizadores. En consecuencia, lo situaríamos en la



recomposición general de lo abstracto y lo concreto en la vida contemporánea y en la formación de nuevas mediaciones entre ambos extremos. Es por esto que es necesario analizar el contexto de la obra literaria de Cucurto desde la noción de lo *contemporáneo*.

Como es sabido, el barrio como temática tuvo su antecedente a comienzos del siglo XX con Evaristo Carriego, conocido como el *poeta de Palermo* (que Jorge Luis Borges reivindica en 1930) y con las vanguardias literarias argentinas: *Florida* y *Boedo* que buscaban posicionar al barrio frente a la ciudad entendida como un todo homogéneo (17). Sería sumamente extenso detenerme aquí en la construcción de esa tradición y en la importancia que tuvo en la conformación del barrio como temática de la literatura argentina. Sin embargo, es menester señalar la genealogía que el propio Cucurto establece al definir quienes fueron sus antecesores, sus padres literarios, y de allí trazar las redes para pensar la construcción de barrio. Al igual que César Aira -quien define su poética a partir de un estudio sobre Copi- Cucurto define la suya en su ensayo "¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?" (2006). Allí, éste señala que su literatura puede leerse en diálogo con la de Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Copi, Ricardo Zelarayán, Manuel Puig, Jorge Asís, Reinaldo Arenas y César Aira. Sin embargo -y acá uno de los puntos clave de la obra cucurtiana puesto que lo que subyace es que está hablando de su propia obra- señala que Dalia Rosetti se distingue de los otros por su afán de buscar -y lograr- una escritura sin programa donde todo fluye y donde la circunstancia lleva a la acción (18). La verborragia, que la crítica relacionó inmediatamente con el estilo (neo)barroco (Porrúa, Kamenszain), se corresponde con esa escritura automática que apuesta a la concatenación de ideas sin fin, a una escritura donde prevalece el error gramatical, sintáctico, de tipeo, porque justamente lo que interesa



es no detenerse, es seguir según la lógica del tiempo y de la producción capitalista: escribir como comer, como trabajar, como bailar, como coger, es decir: como pulsión de vida. Tamara Kamenszain analiza su primer libro de poemas *La máquina de hacer paraguayitos* (1999) y se detiene en la figura de la máquina para pensar en el *realismo atolondrado* que el escritor define como su propuesta estética (esto lo hace explícito en su obra literaria y también lo desarrolla en todas las entrevistas que le hacen). Crisitan Molina, quien analiza la obra de Cucurto como relato de mercado, retoma esa categoría de análisis y se detiene en su sentido deleuziano –del que también parte Kamenszain– para trabajar la *estética del choreo* que para Cucurto es parte integral de ese *realismo atolondrado* que le interesa desarrollar. Esta propuesta, tal y como lo define Cucurto, parte de la realidad pero le imprime todo un componente imaginario: “Me gusta usar lo real hasta el fondo y lo imaginario también, no tengo límites. No sé qué tiene más peso, si lo real o lo imaginario, pero en la literatura todo es posible. Lo real no es lo que soy yo sino lo que el libro o lo que la historia hace real” (Fiera “Cucurto y el mundo”). Y es ese barrio como constructo imaginario el que me interesa perseguir. De esta forma, aquel dispositivo maquínico que trabaja Kamenszain me sirve para pensar en la producción de acciones sin fin que se relatan, en esa verborragia que no se detiene un segundo. Y es justamente allí, en la exacerbación de la palabra y de las acciones donde se esconde el detalle que es el *punctum* de la narración y que está dado por las letras de cumbia que despiertan cada episodio. De esta manera, la cumbia aparece para hacer accionar a los personajes. Se escucha una canción -o al menos se la menciona- y esto sirve como disparador para que se efectúe la relación sexual, se produzca la violación, se cometa el aborto:



Yo soy el Curandero del Amor, nací en el Perú, en Lima y por el barrio de Miraflores anduve vendiendo inciensos. Cuando el Turco ganó las elecciones en el 89, me vine para Buenos Aires, “la ciudad de la plata dulce”. Por avatares del destino me dediqué a hacer abortos caseros (...) Yo les bajo la sangre y les salvo la vida (...) Todas estas mujercitas escuchan la cumbia (...) para pasar por el filo no hace falta ser puta ni tener clientes, te alcanza y sobra con bailar la cumbia y ser casi adolescente (*El curandero del amor* 154- 155).

Pero no es que la cumbia sea el germen podrido sino que en sus letras se expresa la situación de una clase social que se corresponde con el inmigrante latino y con el migrante norteamericano de escasos recursos y de condición marginal. La música se baila y exige que el cuerpo se mueva pero sus letras representan el drama de un sector negado, ocultado, desplazado tal y como nos muestra en la primera entrega el *rey de la cumbia*: “Ay, qué necesidad inaplazable, incorregible, inevitable de mover todo, de entristecerse también por las letras de la cumbia villera, que retratan nuestra vida, que son gota de sangre de nuestras vivencias y sensaciones” (2). Y es justamente esa tristeza sumada a la necesidad de bailar que despierta la pasión, el deseo, la sexualidad, que habilita el disfrute del cuerpo y el olvido de los pesares. Es entonces en esa necesidad de inconciencia que las niñas se embarazan, los hombres se drogan, la sexualidad se libera.

Pero la cumbia en la obra cucurtiana no sólo es tema sino que también es estética. Como las *schrift- bilder* (texto- imagen) que analiza Andreas Huyssen cuando propone las *miniaturas modernistas* como “laboratorio básico de la literatura urbana” (138), la obra literaria de Cucurto, no sólo implica una experimentación con el barrio –que al



mismo tiempo conlleva, respecto de la tradición literaria argentina, un cambio en la representación del espacio social de la ciudad- sino también una experimentación con el estilo, con la forma y con el modo de difundir la obra literaria. De allí que, muchos de sus libros son promovidos por Eloísa Cartonera como si se tratara de afiches bailaneros (Frieria "Manos a la obra"). Pensemos en la primera parte de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, aquí estaríamos frente a: una página web que difunde literatura en la que los personajes están tan caricaturizados que bien podrían ser los personajes de un comic, en el marco de una estructura por entregas cual si se tratara de un folletín pero en vez de ser un periódico el que lo distribuye, se trata de una página web. Asimismo, es una obra literaria pero publicitada como si fuera cumbia. Los colores son estridentes, predominan el verde, el rojo, el amarillo y el azul y cada una de las entregas va acompañada por los dibujos, de estética comiquera, de Pablo Martín (19). Y es que la cumbia para Cucurto representa Latinoamérica. En consecuencia, ya la estética del libro entra en ese proyecto y, si bien para Cucurto no hay plan, éste se define en la palabra escrita cuyo fin es hacer reír porque para él la literatura es diversión (20) "y dura lo que dura en cerrarse un libro" (Rodríguez "Prefiero escribir..."). Lo importante entonces son las imágenes y los sabores que nos dejan las historias. La música es parte de la vida de la gente pero para cierto sector, la cumbia es algo más ya que en ella se representan sus vidas. En este sentido, tanto la música como el territorio: el barrio de Constitución, simbolizan aquel lugar de pertenencia con el que se guarda una relación afectiva.

Es por todo esto que, si bien Cucurto para construir sus ficciones parte de la realidad y por tanto, toma elementos de la vida cotidiana, no cuenta sólo lo que existe/ existió sino también lo que se imagina/ imaginó de ese barrio y de los sujetos que lo habitan puesto que, como



ya se dijo, el imaginario es la llave de ingreso para poder comprender la subjetividad contemporánea. De allí que se construye una ficción donde el espacio se vuelve no sólo importante sino también constitutivo de la misma y la poética que de él emerge forma parte de ese otro mundo recreado; en consecuencia, lo literario trasciende lo meramente espacial para construir una ficción con aquello que se conoce y a partir de lo cual se imagina. La poética cucurtiana servirá entonces a la construcción de un Constitución inventado, imaginado, un espacio lúdico, que surge –pero para metamorfosearse– a partir de ese otro que puede localizarse en los planos de la ciudad de Buenos Aires. De esta forma entendemos cómo lo *imaginario* (21) sirve para reflexionar sobre la construcción de la poética cucurtiana en torno al barrio de Constitución que es, como dije, lo inexistente, la pura invención y por tanto, ésta es consecuencia de ese mundo/barrio recreado. En síntesis, para dar cuenta de esta nueva poética es necesario analizar el imaginario que opera en Cucurto y para ello, es menester considerar que dicho imaginario está atravesado por una relación *sinestésica* con la ciudad que además de la vida urbana, incluye ese mundo cultural de materiales cinematográficos, masmediáticos, musicales, literarios.

1.1.2 ¿Por qué pensar la obra de Cucurto desde la noción de lo contemporáneo?

Como se dijo, Washington Cucurto inscribe su obra entre lo ficcional y lo referencial y se define por su pertenencia a un espacio urbano que es el barrio; el cual, para él, es metonimia de la ciudad de Buenos Aires. El barrio como temática siempre ha estado muy ligado en la crítica literaria argentina al realismo. Al visitar este espacio, al reinventarlo en los textos, se reactualiza esa tradición afirma Sandra Contreras en "Literatura y realidad". Por otra parte, en "Por un realismo idiota" (22) se infiere que Graciela Speranza, cercana a Beatriz Sarlo ("Sujetos y



tecnologías”), lee la obra de Casas, Cucurto y Link (23) desde la noción de *etnografía* y sostiene que “nuestras ficciones (...) parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat” (17). En tanto, la crítica actual – principalmente los integrantes del Centro de Estudios en Literatura Argentina y del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario- lee las nuevas producciones literarias emergentes en Argentina, desde una nueva experimentación con el realismo. En “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, Sandra Contreras advierte que hablar de realidad implica preguntarse por los modos de representar la realidad social, cultural, histórica, política, en el cambio de siglo cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio son objeto de debate cultural y académico. Pero al mismo tiempo, sostiene, se trata de una indagación en torno a los modos en que la realidad irrumpe en un texto surgido en “una era en la que está en juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad” (9). Este artículo parte de la discusión que, según Contreras, otra vez se inserta en los debates sostenidos en la crítica literaria latinoamericana y específicamente argentina, sobre el estatuto de la literatura en sí misma y como institución. Ejemplos de estas discusiones son, por citar los más significativos en relación al debate que despertaron, el de Beatriz Sarlo con sus aportes sobre *etnografía cultural* o el de Josefina Ludmer con la noción de *postautonomía*. Sin embargo, mi investigación no retoma estos conceptos de mirada costumbrista, etnográfica o postautónoma ni los debates en torno a la experimentación con el realismo ya que mi hipótesis inicial va en otra dirección que consiste en establecer la relación entre las nuevas poéticas barriales y los imaginarios urbanos -a partir de los cuales éstas se construyen- en la coyuntura que despertó la



crisis del 2001 en Argentina y a partir de la cual predomina la discusión de una problemática que venía gestándose desde finales de los '80 a nivel mundial, que es el debate en torno a lo local/global.

No obstante, es necesario señalar que la obra de Cucurto puede ser considerada siguiendo a Ludmer, como postautónoma en tanto “es y no es literatura”, es realidad y es ficción. Pensemos por ejemplo en las entregas del corpus propuesto en este escrito: es una obra literaria difundida en afiches que simulan los de la bailanta, las ilustraciones se rigen por la estética del cómic y el formato es por entregas como si se tratara de un folletín, sólo que en este caso es vía web. En consecuencia, para Ludmer la obra cucurtiana estaría en una posición *diaspórica*. En este sentido, resulta pertinente para continuar con mi propuesta de análisis, rescatar lo que Raúl Antelo analiza en “Postautonomía: pasajes” respecto de las reflexiones de Ludmer. Éste advierte que en el concepto de lo postautónomo la autonomía aparece mediante la forma del *abandono* y que éste consiste en la disposición a enfrentarse al presente sin la pretensión impositiva de fórmulas a-priori. El presente y la presencia derivan del acontecimiento y son fruto de las fuerzas que se configuran gracias al acto crítico y así generan sus propias arquitecturas de manifestación. Ese instante presente, señala Antelo a propósito de la propuesta de Ludmer, ya no afirma frente a la estabilidad cerrada del pasado, el flujo incesante y promisor del tiempo. Promete por el contrario, una reconfiguración temporal que se presente como confluencia, casi siempre catastrófica, de temporalidades. Sin embargo, en ese instante presente se reconoce el pasado que aunque negado continúa actuando de manera tensa y simultánea junto a la afirmación del futuro. El aparato crítico de lo *postautónomo* que podríamos llamar *tensional* propone como eje la oscilación conforme a la ley de movimiento. Este juego habilita la reinención de la historia y



esto hace que la tarea de la crítica se redefina y pase a ser la de detectar puntos provisorios de unidad que resultan indispensables para la formación de nuevas perspectivas acerca del tiempo y del espacio. Mientras en otras coyunturas, continúa Antelo, el sujeto autónomo se sabía de alguna manera, seguro de sí y afirmativo de la libertad en el ejercicio de su apropiación nacional, actualmente la constitución de nuevas subjetividades, como instancias de un entre-lugar movedizo, mantiene la tensión entre lo uno y lo múltiple (11- 12). Antelo afirma “la experiencia y el pasado, aun cuando hayan dejado de actuar, no por ello dejaron de existir. El pasado no fue. El pasado es todavía. En el recuerdo o la memoria. O sea que, como decía Deleuze, el pasado es contemporáneo del presente que sin embargo, ya fue” (18) y esto posibilita la reconstrucción imaginaria a partir del presente. De allí que encuentro más enriquecedor pensar el *imaginario urbano* cucurtiano que hace a la construcción del barrio de Constitución a partir de la remisión a dos registros temporales puesto que en el presente da cuenta de un pasado que ya no existe como tal (aunque haya sucedido hace un instante) y que, mediante la escritura, se establecería el pasaje de ese “nunca más” al “ahora presente”. Estimo que es justamente esta tensión la que plantea Giorgio Agamben cuando elabora su definición sobre qué es lo contemporáneo al advertir que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (78). Esto es, encontrar en Cucurto la posibilidad de ver esa oscuridad en un presente difuso, encontrar que es capaz de distinguir en la luz, la parte de la sombra porque es en esa oscuridad donde está la huella de aquello que falta y que lo interpela, que refiere a un pasado que es vía de acceso al presente. Tal vez, la forma más clara para pensar esto la encuentre en la imagen de las luciérnagas que trabaja Georges Didi- Huberman cuando explica la sobrevivencia en el mundo



contemporáneo a partir de la intermitencia de luz y oscuridad que posibilitan dichos insectos. Propongo esto puesto que aquella ausencia, aquella falta que hace a ese Constitución signado por la diversidad cultural que en la negación social, se lo olvida es rescatado en la escritura de Cucurto a partir de un residuo, un rastro, el lugar oscuro de esa luz. En consecuencia, lo contemporáneo consiste en intentar ver esa falta entre esa luz que encandila y que no deja ver y a partir de la cual hay que tomar distancia para distinguir lo que es de lo que no es, para percibir lo que hay de lo que no hay. Ese rastro es lo que Walter Benjamin lee como *sobrevida*, cuando plantea que el signo histórico contenido en las imágenes del pasado evidencia que éstas alcanzarán la legibilidad en un determinado momento de su historia; la *sobrevida* sería entonces, lo perceptible de ese pasado en el presente. Percibir esa conexión entre pasado y presente es para Benjamin un *flash iluminador* de esa percepción, la cual dura un instante, apresurado y fugaz que el escritor debe capturar en una imagen verbal (*Discursos Interrumpidos I*) (24). De esta forma, lo contemporáneo se constituye como aquello que sobrevivió, que puede verse aunque dure un instante, y que en su presencia muestra lo que falta. En síntesis, el concepto de *sobrevida* mediante el cual podría pensarse lo contemporáneo es lo que Huberman propone con la imagen del titilar intermitente de las luciérnagas. Así, el barrio de Constitución se vuelve propio, íntimo, único, puesto que es aquello que Cucurto reconstruye e inventa en la escritura a partir de una imagen, de una vivencia o de una experiencia dada. Se trata de inventar en el presente un nuevo barrio a partir de aquel que se borra a cada rato y que, como tal, es pasado. En otras palabras y siguiendo la conclusión de Antelo en el artículo anteriormente citado, el presente ofrece una singular reconfiguración temporal donde confluyen, a veces de forma catastrófica, varias temporalidades. Sin embargo, en ese



presente puede reconocerse el pasado que, aún negado, continúa existiendo de manera tensional. El pasado no fue sino que es todavía en el recuerdo de la memoria (19- 20), ya sea ésta individual o colectiva. Esto habilita la construcción de poéticas sobre los barrios que no son otra cosa que invenciones pero que al mismo tiempo ofrecen un encuentro con lo real que configura una *estética de la inminencia* (García Canclini), una estética que se quiere gesto y no representación. La propuesta de Canclini no niega la postautonomía puesto que es evidente este movimiento hacia los postautónomo en las nuevas prácticas artísticas y de escritura, pero al mismo tiempo se detiene en aquellas otras que aún persisten y bregan por la autonomía. En este sentido, optar por este campo de análisis posibilita “desfataliza[r] las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo” y de esa forma “recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de lo prefijado” (García Canclini *Sociedad* 251). Desde este ángulo es que pienso en la poética de Cucurto como la emergencia de un nuevo modo de leer y de decir la ciudad, que tiene como propósito indagar acerca de la problemática por el lugar. Y es que el barrio se inscribe en la historia del sujeto como la marca de una pertenencia indisoluble en la medida en la que es el arquetipo de todo proceso de apropiación del espacio como lugar de la vida cotidiana (Mayol). Asimismo, el espacio no sólo es vivido sino que además, es captado por la imaginación y por tanto, no puede ser un espacio indiferente sino que es vivido con todas las parcialidades de la imaginación (Bachelard 22). Las reflexiones de Gastón Bachelard sobre la poética de la casa, sirven para pensar qué es lo que sucede con los barrios puesto que ese vínculo afectivo y de pertenencia que Bachelard encuentra con la casa es semejante al que puede establecerse entre Cucurto y esa unidad geográfico- cultural que es Constitución. Es cierto



que Cucurto afirma no conocer bien el barrio en el momento de idear (Schettini 29) ese constructo imaginario que leemos en su obra. No obstante eso, la obra cucurtiana es una literatura barrial que encuentra en Constitución todo aquello que en la ciudad se niega, pero que existe y que Cucurto lo convierte en el centro de su obra. De allí que, hace de este barrio un espacio para la latinoamericanidad, aquella que lo define mucho más que el ser argentino y en tanto tal, se convierte en un espacio que, como la casa analizada por Bachelard, genera contención y en consecuencia, se vive en su realidad pero también en su virtualidad. De allí que el barrio se resignifica a partir de lo afectivo dado que dicha relación de pertenencia con el espacio afecta y se transmuta en la escritura. Por consiguiente, el barrio en tanto artefacto cultural, se nos presenta como una construcción imaginaria que puede ser en sí misma objeto literario capaz de producir una mitología y no necesariamente un escenario arquetípico, costumbrista, en el que transcurren las historias.

Siguiendo a Ticio Escobar quien parte de Emmanuel Levinas –y que estaría en la misma línea de análisis de Huberman que tomo para analizar por qué Cucurto podría pensarse desde lo contemporáneo-, podría decirse que la literatura cucurtiana se ocuparía de la sombra, del resto, de lo que queda (*El arte fuera de sí*) y en tanto tal, su escritura se convertiría en la herramienta capaz de hacer prevalecer aquellos espacios y tradiciones que corren el riesgo de borrarse. Se trata entonces de encontrar en la ciudad contemporánea, los resquicios de una temporalidad pasada –por más inmediato que sea este pasado- que posibiliten la resistencia a un futuro que intenta borrar el barrio. Estimo que el acontecimiento que indujo a pensar la escritura como posibilidad de vida para darle trascendencia a ese pasado/presente hoy amenazado sea, como ya se expresó al comienzo de este escrito, la crisis económico- social producida en la Argentina en el 2001, la cual



inexorablemente afectó el *imaginario urbano* nacional. De allí que a partir de ese momento, nos encontramos con la irrupción explosiva del tema barrial que en Cucurto particularmente se convirtió en su centro –si bien, es sabido, comienza con esta temática en los años ´90-. En Buenos Aires se produce lo que Beatriz Sarlo analiza en la *Ciudad Vista* como un proceso que es contemporáneo a la democracia y que se corresponde con la *latinoamericanización* de las grandes ciudades. Advierte que esto comienza en los últimos años de la década del ´80, se expande en los ´90 y eclosiona en el 2001. Según Sarlo, dicho proceso se hace particularmente visible en el estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001 donde la clase media sale a la calle al sentirse amenazada. En relación a esto, la ciudad se torna insegura porque por un lado hay una sociedad de la miseria que queda totalmente disgregada y por el otro, porque las capas medias se sienten acechadas por el crecimiento de la violencia urbana. De esta manera, emergen otros modos de entender la ciudad que habilitan a la construcción de nuevos imaginarios que no están signados necesariamente por la violencia pero que sí resultan diferentes a los de décadas anteriores. Después de todo, y como sostiene Jean Franco, la ciudad comienza a ser pensada desde sus partes tal vez porque las ciudades megalópolis no pueden ser imaginadas como totalidad, comunidad, identidad, subjetividad sino que tienen que ser pensadas desde sus fragmentos (220- 233). En este sentido, la ciudad está integrada por comunidades urbanas, cada una de las cuales constituyen un barrio independiente de los otros barrios con sus propias reglas, hábitos, usos, costumbres, calles y sujetos específicos. Su cartografía no es la oficial sino que está representada por la subjetividad de quien imagina y escribe sobre el barrio. Se trata de un barrio textual que deviene de una cartografía subjetiva ligada a lo afectivo, lo cual habilita a pensar y a sentir un



espacio como propio distinto de la ciudad en su sentido universal de ciudad como un todo. Cucurto se constituye como habitante de esta comunidad urbana que se propone bien delimitada una de otra. Y no es que así lo sea sino que éste es el resultado del procedimiento al que recurre para salvar ese espacio. Pareciera que se teme la pérdida de ese espacio que esconde un tipo de sociedad (un mix latinoamericano), una forma de vida (alegre y *fiestera* a pesar de los problemas que aquejan a los hombres y mujeres que habitan los yotibencos, a los que bailan en el Bronco, a los que trabajan en el Carrefour o a las *siervas* que hacen las compras en él) que tiende a desaparecer ante la amenaza que trajo consigo las consecuencias de la crisis y el advenimiento del tiempo efímero, instantáneo o como reza Bauman, *líquido*. García Canclini en *Imaginario Urbanos* advierte que las grandes metrópolis latinoamericanas esconden la tensión entre tradiciones que todavía aún perduran como aquellas tradiciones barriales, de formas de organización y estilos de comunicación urbana; y una modernidad que no acaba de llegar a los países latinoamericanos cuya precariedad no impide que lo posmoderno ya esté entre nosotros (87). De allí que podría pensarse que se escribe sobre los barrios para ejercer una resistencia que apuesta a preservar aquel espacio de pertenencia, puesto que esto posibilitaría establecer cierto orden: no se trata de un sujeto aislado en el espacio sino de un sujeto integrado dentro de una comunidad que ocupa un espacio determinado al que siente como propio. En este sentido, se establece un orden en el caos imperante de la ciudad contemporánea donde el barrio funciona como anclaje de la invención de un espacio imaginario que es, a la vez, aquel lugar que se enuncia para darle existencia y perdurabilidad. El barrio es un lugar conocido del espacio urbano y al mismo tiempo es el lugar donde el sujeto se siente reconocido (y esto es equivalente a la sensación de protección y



contención); es lo que Marc Augé analiza como dispositivo espacial que expresa identidad y al que hay que defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido (51). El barrio de Constitución es porteño sí, pero el sujeto que suele hablar en primera persona en sus obras es un hombre más latinoamericano que argentino, y por tanto, borrar las señales de ese barrio equivaldría a borrar las marcas de esa identidad. En este sentido, la escritura posibilita la existencia, puesto que en el mismo acto de escribir se reconstruye aquello que puede estar en peligro de desaparecer.

A principios del siglo XX el temor se fundaba en el cosmopolitismo y de alguna manera, la literatura se resolvió en la dicotomía literatura urbana/ literatura rural, la cual comprendía un estereotipo, en gran medida falso, que diferenciaba la literatura producida en Buenos Aires de la literatura producida en cualquier otra parte que no fuera la ciudad capital. En el siglo XXI, incluso estas fronteras se desdibujan y lo urbano y rural se entremezcla. Asimismo, como consecuencia de ciertas políticas socio- económicas (la convertibilidad durante los años '90 por citar un ejemplo) Buenos Aires se convierte en sede de una importante recepción de vecinos latinoamericanos que vienen a estudiar y a trabajar aquí (semejante a lo que fue el movimiento inmigratorio de principios de siglo pero por supuesto de orígenes e historias diferentes) proyectando una nueva posibilidad de vida. A esto se suma, la posterior crisis del 2001 que provoca un gran crecimiento de villas miseria en la ciudad. De esta forma, la ciudad se vuelve extraña y provoca vértigo, temor, entre los sujetos que la habitan puesto que los límites, las fronteras, los bordes se fragmentan, se rompen, se vuelven ruinas, dejan de ser los



mismos. Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* analiza la ciudad latinoamericana como una *isla* y dice:

Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de la familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de la nación. Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión. La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la "subversión" (131)

La ciudad entonces, además de *esfinge* cuestionadora y atemorizante como había analizado en las primeras páginas, también funciona como *isla*. Sin embargo, vayamos a sus barrios porque después de todo, y como ya se dijo, la ciudad comienza a ser pensada desde sus partes tal vez por la infinitud que representan las grandes ciudades y su consecuente imposibilidad de imaginarlas como totalidad. Por tanto, lo que interesa en esta investigación es una de sus partes: Constitución. ¿Podría éste ser pensado como una pequeña isla dentro de la gran isla? Estimo que sí y es justamente este espacio como mezcla de subjetividades, de tiempos y de cruces lo que habilita a la invención del barrio propuesto. De esta forma el Constitución de Vega/ Cucurto es el *yotibenco* que ya no es la mezcla que existía en los conventillos de



principios de siglo, sino esta nueva mezcla de desplazados: inmigrantes, cumbianteros, tickis, repositores, paraguayas que tienen un oso hormiguero de mascota. Así, se construye una pequeña isla (entre otras: el Flores de Aira, el Boedo de Casas, el Once de Birmajer, el Villa Celina de Incardona) que es enteramente subjetiva y que oscila entre la 1era y la 3era persona construyendo espacios imaginarios desde una posición que va de afuera hacia adentro y viceversa del barrio, de la ciudad, de la clase social, de la familia, de la narración. Por tanto, nos encontramos con un *cronotopo* (Bajtin) cuyo sentido en este caso deviene de un imaginario sobre el barrio que es pura invención subjetiva si bien puede comprender elementos comunes con un imaginario colectivo. En otras palabras, y para utilizar las de Lumder, podría decirse que este lugar “es un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes: una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido” (137). De allí que la noción de *imaginario urbano* habilita el análisis del barrio de Constitución como estructura de sentido que borra a la vez que escribe las diferencias entre lo local/global, entre el pasado/presente/futuro, entre la tradición y la invención.



Notas

(1) El presente artículo forma parte de una investigación en curso que se desprende de mi proyecto de tesis cuyo título es: *Nuevas poéticas de la literatura argentina contemporánea. Los barrios de Buenos Aires en su reinención*. Por tanto, muchas de las ideas que aquí se exponen fueron ya publicadas en otras revistas científicas.

(2) A lo largo de este análisis, utilizo el nombre Santiago Vega sólo en su presentación; luego, y ya establecido el nombre real, me sirvo de su pseudónimo puesto que con este último firma sus libros.

(3) Las 8 entregas pueden descargarse de la web de forma individual o como un archivo único. En el presente artículo, al citar fragmentos de las entregas, me referiré en los números de página a esta 2da opción que cuenta con un total de 31 páginas. Señalaré en cada caso el nombre de la entrega.

(4) Tal vez no sea un dato menor señalar que Baudelaire fue el traductor de Poe al francés.

(5) Su título original es "Die Grosstadt und das Geistesleben" y fue publicado por primera vez en 1903 en *Die Grosstadt. Jahrbuch der Gehe Stiftung* -traducido al español como *El individuo y la libertad*-.

(6) Daniel Link habla de *horror* y no de temor. Intuyo que recupera la categoría definida por Tzvetan Todorov cuando lo asocia a lo *extraño*, lo *inexplicable*, para analizar cómo en la literatura argentina se observa este miedo a lo desconocido que provoca la sensación de pérdida y de anonimia. Sin embargo, en el siglo XX la palabra *horror* está más que nada asociada a las guerras y sus efectos, las persecuciones políticas, los holocaustos. Es por esto, que prefiero hablar de temor para decir lo mismo aunque de otra manera.



(7) Para un análisis sobre esta idea, recomiendo el apartado "Ciudades" del libro *Fantasmas* de Daniel Link.

(8) Para leer la serie que propongo y desde qué argumentos lo hago véase de mi autoría "Un nuevo momento de la experiencia urbana en la literatura argentina contemporánea: los barrios en su reinención".

(9) Susan Buck Morss, de procedencia norteamericana, utiliza el término en inglés *synaesthetic system* el cual conserva la alusión a lo estético (aesthetic). Por tanto, podría traducirse la categoría como *sinestético* preservándose así la matriz. Sin embargo, considero muy atinada la traducción que hiciera Mariano López Seoane para la Ed Interzona, puesto que eligió el término *sinestésico* para enfatizar el concepto de *sinestesia* tan importante en el armazón de esta categoría. Recomiendo no sólo el capítulo "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" del libro citado sino también *Dialéctica de la mirada* (también citado en la bibliografía en su versión original y en su traducción al español).

(10) Como señala Hal Foster en una nota de *El retorno de lo real*, hablar de mitología no implica decir que *nunca* sea verdadero sino cuestionar que sea *siempre* verdadero (177) ya que se parte de elementos concretos y existentes pero para construir un mundo/barrio imaginario.

(11) Esta idea está siendo hoy muy discutida. David Harvey, por citar sólo uno entre otros analistas, se opone terminantemente puesto que lo que señala es que el Estado ha cambiado su rol: se ha convertido en estado neoliberal en oposición al estado socialdemócrata; pero de ninguna manera ha perdido su poder (*Las grietas de la ciudad capitalista* 4).



(12) Esta cuestión también entra en la discusión respecto a “la fase terminal de los Estado- Nación” no desde la perspectiva de Harvey sino justamente porque en el caso latinoamericano se ha dado un nuevo auge de fuerte intervención social por parte de los estados.

(13) Al decir *emergente* retomo la noción de Raymond Williams quien la define como una ruptura de aquello que se impone como lo dominante y que en este caso podría ser la vanguardia literaria argentina. Ésta que, en su momento, fue emergente, en la actualidad se establece como canon; es decir, como literatura hegemónica/dominante. No obstante, cabe advertir que si bien hago referencia a deslizamientos y rupturas, las transformaciones que aquí presento tampoco son tan radicales. En este artículo que se desprende de mi proyecto de tesis lo que intento es establecer cruces, giros, préstamos entre la literatura de diferentes genealogías.

(14) Fernando de la Rúa asumió como presidente de Argentina por la Alianza el 10 de diciembre de 1999. Si bien su mandato se extendía hasta el año 2003, renunció al cargo el 20 de diciembre de 2001 tras haber cumplido sólo 2 años y 10 días de gobierno, en medio de numerosas protestas sociales durante la crisis de diciembre de 2001 en Argentina.

(15) Al hablar de temática pienso en los términos en que B. Tomachevski analiza los motivos que, en el plano del contenido, establecen pequeñas estructuras de sentido que le dan unidad al tema. De allí que el barrio es un elemento temático, una pequeña estructura de sentido. Siguiendo a Roland Barthes en *S/Z*, se trataría del barrio no como mero objeto semántico sino de lo que de él se desprende, entender esta nominación en su expansión: leer un barrio de Buenos Aires y pensar en su tradición, en su historia literaria y en lo que hoy representa como motivador de una nueva poética.



(16) En relación a esta problemática sugiero también la lectura de Hugo Achugar y Sonia D'Alessandro, comp. *Global/local: democracia, memoria, identidades*.

(17) Esta generalización no niega a los autores de la vanguardia argentina que como Raúl González Tuñón por nombrar sólo uno, no incurre en su literatura específicamente en el barrio sino más bien en una Buenos Aires como espacio urbano en proceso de cambio (Véase Sarlo *Modernidad*).

(18) Este procedimiento también puede encontrarse en Aira aunque Cucurto lo niegue aludiendo que: "En ninguna de las novelas que Aira publicó hasta ahora, ni en las más delirantes, se ve que la circunstancia vaya llevando la acción, es la acción que va creando la circunstancia Nunca una historia podría estar regida por la suerte tuntunesca de la circunstancia, del hecho fortuito de la cosa hecha sin pensar, de la metida de pata o del error. Aira es un escritor racional, y esto no lo digo por la elaboración que puede aplicar a sus historias; ino ná que ver!, hay demasiada racionalidad en sus momentos de despiste, de deslinde, de delirios. Aira elabora y desarrolla, Rosetti, desenrolla" (3).

(19) A esto se suma en la solapa de la versión impresa, el comentario crítico –entiéndase la ironía- de Humberto Anachuri, crítico y electricista paraguayo, que desmiente que esa Constitución que nos relata Cucurto, exista: "No conocía Constitución antes de leer este libro y me han entrado unas ganas locas de no ir –confiesa el paraguayo-. El mundo de la bailanta no es así. Los paraguayos no somos así. La vida no es así, ni las mujeres son tan fáciles. Y supongo que tampoco Buenos Aires será como la cuentan acá." Anachuri insiste. "No hay dudas de que el tal Cucurto (...) muestra la hilacha como si nos mostrara sus gigantescos testículos llenos de semen. Nos toma el pelo, con su aire sarcástico y convencional." Debe aclararse que la versión impresa pierde la fuerza y predominancia del color que tiene la versión en formato web. De hecho los dibujos de Pablo Martín están en blanco y negro.



(20) De hecho, su mismo seudónimo parte de la burla puesto que surge de un grupo de escritores amigos suyos quienes lo apodaron "Cucurto" porque siempre usaba el verbo "curtir", que en lunfardo significa hacer o no hacer algo, pero que viene del verbo portugués "curtir". En una entrevista publicada en *Los Andes* de Mendoza cuenta que Cucurto nace un día que en que estos amigos le publican un librito casero llamado *Zelarrayán* y que éste estaba firmado como Washington Cucurto. Después, cuando el editor de *Siesta* le preguntó cómo iba a firmar su nuevo libro adoptó ese, y quedó. Afirma Santiago Vega: "Cucurto es devolver la burla, hacerse cargo de ella, tomarla con alegría y ver hasta dónde puede llegar. Es una especie de traje de astronauta, me permitió liberarme, escribir a partir del placer y no del rigor o la dificultad. Entender el error, el ridículo o la pavada como elementos de una estética defectuosa. Definitivamente no se lo puede tomar en serio" (Rodríguez "Yo prefiero escribir").

(21) Categoría que tomo de Daniel Link en *Fantasmas* y que para elaborarla establece un cruce entre los estudios de Jean Paul Sartre, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, Maurice Blanchot y Giorgio Agamben. Véase el artículo de mi autoría anteriormente citado.

(22) Este artículo fue publicado en el año 2005 en el *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* y una año después republicado en la *Revista de Letras y Artes Otra Parte* 8, otoño 2006: 20- 26.

(23) Intuyo que en su artículo se refiere a *La ansiedad. Novela Trash* (2004) de Daniel Link.

(24) Si bien Benjamin desarrolla esta idea ligándola a la acción del historiador revolucionario, me sirvo de la misma para pensar la poética cucurtiana. Para



un análisis del pensamiento dialéctico y revolucionario de Benjamin son ineludibles los citados estudios de Susan Buck- Morss.

Bibliografía

Corpus

Cucurto, Washington (Vega, Santiago)

8 Entregas: 1. El rey de la Cumbia (1era entrega 05/01/2005), 2. Paraguayito de mi corazón (2da. Entrega 12/01/2005), 3. Amor con tomates podridos (3era. entrega 19/01/2005), 4. Dos paraguayas (4ta. Entrega 26/01/2005), 5. El barrio de las siervas (5ta. Entrega 02/02/2005), 6. Día de los enamorados (6ta. Entrega 09/02/2005), 7. Buscando a Margarita (7ma. Entrega 16/02/2005) y 8. Un corazón en llamas (8va. y última entrega 23/02/2005). Web. 1 de oct. 2012.

Hasta quitarle Panamá a los yanquis. Bs. As: Emecé, 2010.

Otras obras de W. Cucurto

Cosas de negros. Bs. As: Interzona, 2003.

Las aventuras del Sr. Maíz. Bs. As: Interzona, 2005.

El curandero del amor. Bs. As: Emecé Editores, 2006.

“¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?”. Web. 2 oct. 2012.

Entrevistas a Cucurto



Bistagnino, Paula. "Me critican por una cuestión estética". *Puntos de vista* (8 ene. 2012). Web. 10 octubre, 2012.

Cavalli, Alejandro. "Confesiones de un atolondrado". Feb. 2007. Web. 8 de junio 2007.

"Entrevista con Washington Cucurto". *Clarín* (10 enero, 2011). Web. Mayo 2012.

Friera, Silvina. "Manos a la obra. Un fenómeno que se extiende por América Latina". *Página 12* (2 junio, 2008). Web. junio 2008.

_. "Washington Cucurto y el mundo según el curandero del amor". "El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría". *Página 12* (5 ene, 2007). Web. Mayo 2007.

_. "Entrevista con el escritor Washington Cucurto. Si pudiera escribir todo lo que pienso, no lo publicaría". *Página 12* (21 feb, 2011). Web. Mayo 2011.

Kolesnicov, Patricia. "Eloísa cartonera". *Clarín* (2005). Web. Mayo 2007.

Rodríguez, Eva. "Yo prefiero escribir como quien baila cumbia". *Los Andes* (2 abr.,2005). Web. Junio 2007.

Schettini, Ariel. "Nuevas imágenes de la novela argentina". *Katatay Revista de Literatura Latinoamericana* III, 5 Sept. 2007: 24- 35.

Otras obras literarias mencionadas

Borges, Jorge Luis. "Fundación mítica de Buenos Aires". *Cuaderno San Martín*. 1929. *Obras Completas I. 1923- 1949*. Barcelona: Emecé, 1996. 81.



- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. 1857. Carlos Pujol, introducción, traducción y notas. Madrid: Planeta, 2000.
- Cortázar, Julio. *62, Modelo para armar*. 1968. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- _. "El otro cielo". *Todos los fuegos el fuego*. 1966. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- _. *Rayuela*. 1963. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- Echeverría, Esteban. "El matadero". 1851. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz, 1965. 69- 91.
- Link, Daniel. *La ansiedad. Novela Trash*. Bs. As.: El Cuenco de Plata, 2004.
- Mármol, José. *Amalia*. 1851. 2 vol. Buenos Aires: Kapelusz, 1960.
- Moro, Tomás. *Utopía*. Joaquin Malafré Gavaldá, trad. Barcelona: Planeta, 2003.
- Poe, Edgard Allan. "The man of the crowd". 1840. *The Complete Works*. 264- 269.
- _. "The Sphinx". 1850. *The Complete Works*. 483- 486.

Textos Críticos a la obra de W. Cucurto en particular

- Kamenszain, Tamara. Cap. III. "Testimoniar sin metáforas". *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Molina, Cristian. "Una máquina del robo atolondrado. Los relatos de mercado de Washington Cucurto". *Argus-a* Vol.1, #5 (julio, 2012). Web. 10 Agosto, 2012.



_. "La pija de oro" –notas de trabajo-. *Jornadas internas CELA*, 2012.
Material cedido por el autor

_. "Relatos de mercado en Argentina (1990- 2008). *Badebec. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, #3, Vol.2. (Sep., 2012): 1-31. Web. Nov. 2012.

Porrúa, Ana. "Un barroco gritón". *Bazar Americano*, Año XI, #38 (ago.-sept., 2003). Web. Agosto, 2012.

Textos críticos

Aira, César. *Copí*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Aristóteles. *Poética*. Alfredo Llanos, trad. y notas. Bs. As.: Leviatan, 1984.

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". Cristina Sardoy, trad. *Otra Parte. Revista de Letras y Arte 20: "Crónicas de la cultura"*. Dir. Graciela Speranza y Macerlo Cohen. (otoño 2010): 77- 80.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. Eduardo L. Suárez, trad. México: FCE, 1993.

Antelo, Raúl. "Postautonomía: Pasajes". *Pasajes de pensamiento contemporáneo* (invierno 2008):11- 20.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001.

Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Margarita Mizraji, trad. Bs. As: Gedisa, 2007.



- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Ernestina de Champourcin, trad. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Bajtín, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trad. Madrid: Taurus, 1989. 237- 409.
- Barthes, Roland. "Nacimiento de lo temático". *S/Z*. Nicolás Rosa, trad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. 98- 100.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru, trad. México: FCE, 2010.
- Blanchot, Maurice. "El canto de las sirenas". *El libro por venir*. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, trad. Madrid: Trotta, 2005. 21- 45.
- _. "Las dos versiones de lo imaginario". *El espacio literario*. Vicky Palant y Jorge Jinkis, trad. Barcelona: Paidós, 2004. 243- 256.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza". 1933. *Discursos Interrumpidos I*. Jesús Aguirre, prólogo, trad. y notas. Madrid: Taurus, 1998. 167- 173.
- _. "La historia de un fumador de haschisch". 1930. *Haschisch*. Jesús Aguirre prólogo, trad. y notas. Madrid: Taurus, 1974.
- _. "El narrador". 1936. Roberto Blatt, trad. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. 111- 134.
- _. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". 1936. *Discursos Interrumpidos I*. 17- 57.
- _. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Jesús Aguirre, prólogo y trad. Madrid: Taurus, 1993.



Buck- Morss, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Nora Rabotnikof, trad. Madrid: Visor, 1995.

_. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Mariano López Seoane, trad. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Castoriadis, Cornelius. *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Antonio Vicens y Marco Aurelio Galmarini, trad. Bs. As: Tusquets, 2010.

Contreras, Sandra. "Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea". *Literatura e Realidades*. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer, ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 213-228.

Didi- Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga- lumes*. Vera Casa Nova y Márcia Arbex, trad. Consuelo Salomé, revisión. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

"El lenguaje- nación y la poética del acriollamiento. Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant". Ineke Phaf- Rheinberger, ed. Carolina Benavente Morales, trad. y notas. Salto, Graciela N. comp. *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Buenos Aires: El Corregidor, 2010. 17- 44.

Glissant, Édouard. *Tratado del todo- mundo*. María Teresa Gallego Urrutia, trad. Madrid: El cobre ediciones, 2006.

Escobar, Ticio. "El arte fuera de sí Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura]. *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/ Museo del Barro- FONDEC, 2004. 141- 155.

Ferrer, Cristian. "Desastre, disparate y desmemoria. La horma precaria del arte argentino". *Trama 2001: La sociedad imaginada*



desde el arte contemporáneo en Argentina (Sept. 2002): 44-53.
Web. 6 sept. 2012.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*.
Alfredo Brotons Muñoz, trad. Madrid: Ed. Akal, 2001.

Franco, Jean. "Bodies in distress: Narratives of globalization". *The decline & fall of the lettered city. Latin America in the Cold War*.
Cambridge and London, Harvard University Press, 2002. 220- 233.

García Canclini, Néstor. *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba,
2007.

__. *La globalización imaginada*. 1era Ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

__. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*.
Buenos Aires: Katz, 2010

Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. 1ª ed. Bs.
As.: Siglo XXI Ed., 2009.

Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*. 1998. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

Huysen, Andreas. "Las miniaturas modernistas: instantáneas literarias de espacios urbanos". *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010. 116-140.

Lacan, Jacques. *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne. París. 8 de julio, 1953. 1era reunión científica de la recientemente fundada *Société Française de Psychanalyse*. Ricardo E. Rodríguez Ponte, trad. Y notas. Web. Octubre, 2011.



_. Clase 7 : "La tónica de lo imaginario" . Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud. 24 feb., 1954. Jacques Allain Miller. *Los seminarios de Jacques Lacan*. Buenos Aires : Paidós, 2008.

Lacan, Jacques y Wladimir Granoff. *Fetichismo : Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. Santiago : Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web. Octubre, 2011.

Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Bs. As: Eterna Cadencia: 2010.

Mayol, Pierre. "Primera parte. Habitar". Certau, Michel de, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Alejandro Pescador, trad. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2006. 3- 150.

Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. 1992. Great Britain: Sage, 2000.

Rolle, Carolina. "Un nuevo momento de la experiencia urbana en la literatura argentina contemporánea: los barrios en su reinención". *Calandria. Graduate Student Journal*. Department of Spanish and Portuguese. University of Colorado at Boulder. Web. 20 mayo, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

__. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs. As: Siglo XXI, 2009.



- ___ . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3era. Ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- __ . "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia." *Punto de Vista*, 86 (dic., 2006): 1- 6.
- Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario*. Manuel Lamana, trad. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Scobie, James. *Buenos Aires, del centro a los barrios*. Buenos Aires: Solar- Hachette, 1977.
- Simmel, Georg. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". 1903. *El individuo y la libertad. Ensayos de la crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 5- 10.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- __ . "Por un realismo idiota". *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes. UNR, (dic. 2005): 14- 23.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy, trad. México: Premia Editora de libros, 1981.
- Tomachevski, B. "Temática". 1925. Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomachevski, Propp*. Ana María Nethol, trad. México: Siglo XXI. 199- 232.
- Waisman, Sergio. "De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura 9: Literatura y cultura argentinas de fin de siglo*, (julio, 2003). Web. 1 oct, 2012.



Williams, Raymond y Richard Hoggart. "sobre cultura y sociedad".

Entrevista realizada por Beatriz Sarlo. Revista *Punto de Vista* 6
(julio 1976): 9- 18.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. 1973. Beatriz Sarlo, prolog. a
la edición en español. Alcira Bixio, trad. Buenos Aires: Paidós, 2001.

-