

Literatura villera en la Buenos Aires del siglo XXI

Agnese Codebò
Villanova University, USA

Abstract Since the economic crisis of 2001, slums have taken on a new role, becoming central spaces for Argentine cultural production. This essay, conceived as a survey, aims to analyze how certain examples of twenty-first-century slum literature propose the possibility of a slum aesthetic that highlights the productivity of these spaces. This is not achieved through their romanticization as sites of lost purity or human solidarity, but rather through an exploration of their potential as territories from which to understand the contemporary urban condition and articulate a critical perspective on the city of Buenos Aires.

Keywords Slums. Argentine literature. Sergio Chejfec. César Aira. Gabriela Cabezón Cámara. César González. Fernanda Laguna. Marginal literature.

Índice 1 Introducción. – 2 Las raíces literarias del término ‘villa miseria’. – 3 Literatura villera. – 3.1 Mirando desde el umbral. – 3.2 Villeras extraordinarias. – 3.3 El poder de escribir.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Peer review

Submitted 2024-08-01
Accepted 2025-01-28
Published 2025-06-20

Open access

© 2025 Codebò | CC-BY 4.0



Citation Codebò, A. (2025). “Literatura villera en la Buenos Aires del siglo XXI”. *Rassegna iberistica*, 48(123), 39-62.

1 Introducción

En la Argentina de la crisis económica de 2001 les pobres emergieron como protagonistas.¹ Numerosas cartoneras empezaron a surcar masivamente las calles de Buenos Aires en busca de artículos reciclables, mientras que la escena cultural comenzó a ser invadida por una miríada de productos que representan la villa miseria –término utilizado en la Argentina para identificar a los barrios más pobres.² Si bien los espacios de la pobreza y sus habitantes han estado presentes en la cultura argentina desde principios del siglo XX (como lo indica por ejemplo la relación crucial entre los conventillos, el sainete y el tango), su tratamiento estético hoy en día ha cambiado. La mayor parte de la producción cultural actual dedicada a la pobreza ya no se basa en la representación realista de arquetipos costumbristas, sino que destaca más bien el valor productivo de los márgenes urbanos. Estos, como nos recuerda Graciela Montaldo (2011) en «La invasión de la política» son representados como los lugares de creación de nuevas políticas y nuevos significados. Tal es el caso de la literatura villera post 2001, en cuyo ámbito podemos incluir a autores como César González (2010; 2014), Gabriela Cabezón Cámara (2009), Fernanda Laguna (2009), Ariel Magnus (2012), César Aira (2001), Sergio Chejfec (1992), Juan Carlos Martini (2002), Washington Cucurto (2003), Ricardo Strafacce (2008), Mariana Enríquez (2004), Cristian Alarcón (2003; 2010) y Juan Diego Incardona (2008), entre otros. Textualidades en que, para Regina Cellino (2022, 28), lo residual «aparece vinculado no solo al aspecto negativo ligado a la descomposición y a los restos, sino como una fuente de la que se extraen estrategias (económicas y literarias)». En este ensayo, pensado a modo de *survey*, me interesa analizar, en línea con lo que propone Cellino, los modos en que cierta literatura villera del siglo XXI plantea la posibilidad de una estética de la villa miseria que se centre en la productividad de este espacio, no a través de su romantización como poseedor de una pureza perdida o de una cierta solidaridad humana, sino por el contrario a través del examen de su fuerza como territorio desde el cual entender lo contemporáneo y poder articular una visión crítica de la ciudad.

¹ Aquí y en otras instancias uso las normas del lenguaje inclusivo impulsado en Argentina, entre otros, por Ni Una Menos. Sobre el lenguaje inclusivo en Argentina y el debate sobre su uso ver Dema 2015 y Hacker 2018.

² Sobre la irrupción de les pobres en el Nuevo Cine Argentino se sugiere la lectura de Aguilar 2010; 2015.

2 Las raíces literarias del término ‘villa miseria’

Antes de entrar en el análisis del fenómeno de la literatura villera me gustaría detenerme brevemente en las maneras en que se consolidó la expresión ‘villa miseria’ para además resaltar sus íntimas conexiones con la literatura. A fines de la década de 1950 en la Argentina, la acumulación de viviendas precarias ocupadas por los sectores más pobres de las clases populares comenzó a ser designada con el término degradante de ‘villa miseria’.³ El término no se refería a casas aisladas, sino a proyectos comunitarios de apropiación territorial. El significado del sustantivo ‘villa’, utilizado en un principio para identificar tanto a los barrios como a los pueblos pequeños, se desplazó para referirse, mediante la adición del adjetivo ‘miseria’, a un universo de indigencia que se asociaba en el imaginario colectivo a los estratos más desatendidos de la sociedad.

El uso del término se consolidó en dos niveles: por un lado, a través de los planes estatales para la eliminación de las villas miseria (Massidda 2021). La primera de estas erradicaciones fue propuesta en 1956 por la junta militar que había derrocado al gobierno de Juan Domingo Perón. En este plan inaugural, el gobierno identificó sistemáticamente los límites de los barrios marginales de la ciudad dibujando mapas, al mismo tiempo que definía a esos barrios como una anomalía urbana. Los barrios marginales surgieron así en el discurso estatal de la época como lugares subdesarrollados y carentes de progreso, y sus habitantes, como sujetos necesitados de una educación moral. Por otro lado, la literatura estabilizó aún más el término ‘villa miseria’.⁴ La consolidación literaria del término comenzó en 1957 con *Villa Miseria también es América* de Bernardo Verbitsky, novela basada en un reportaje periodístico que exponía en un estilo realista las villas miseria de Buenos Aires al público de lectores.⁵ Verbitsky había empleado el término ya en 1955 en sus artículos periodísticos publicados en *Noticias Gráficas*. Según él, antes de sus artículos las villas miseria no tenían nombre genérico, sino sólo nombres individuales como Villa Piolín, Villa Trapito o Villa Jardín (Verbitsky 1974, 83). Con la novela se fue consolidando así el uso de la expresión para definir una realidad urbana más ubicua y permanente.⁶

³ Sobre la historia de la conformación urbanística de las villas miseria en Buenos Aires recomiendo la lectura de Cravino 2006; Snitcofsky 2022.

⁴ Sobre el imaginario cultural de la villa miseria en la Buenos Aires de los años cincuenta ver también Gorelik 2016; Liernur 2009.

⁵ El título de la novela de Verbitsky fue inspirado por el verso de Langston Hughes «I, too, am America» (Yo también soy América) del poema *I, Too* (1925).

⁶ Esta referencia aparece también en Carlos Ulanovsky 2005.

La historia retrata la vida de un grupo de personas que viven en una imaginaria villa miseria ubicada en Buenos Aires, en un estilo realista que recuerda las técnicas empleadas por el Grupo Boedo en los años veinte.⁷ El protagonismo de la villa y de Buenos Aires ubica a la novela dentro de la tradición literaria que definió a la ciudad en términos dualistas y que se remonta a *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría. Desde entonces, los escritores han romantizado o demonizado el arrabal, entendido como el espacio liminal entre la ciudad y la pampa, entre la civilización y la barbarie, donde las virtudes y miserias de ambos aparecen en marcado contraste. *Villa Miseria también es América* representó un giro importante a través de cual el arrabal de chozas de adobe dispersas se convirtió en un laberinto compacto de viviendas precarias. Es más, Verbitsky, en línea con las miradas de Elías Castelnuovo o Roberto Arlt, se centró en la presencia del trabajo y la solidaridad en las villas miseria.⁸

Según Verbitsky (2003, 52) «Villa Miseria es Villa Trabajo». El trabajo atraviesa la novela. Las mujeres trabajan en industrias textiles o en tareas domésticas, mientras que los hombres trabajan principalmente en las fábricas. Este es el caso de Elba, que trabaja en Hilotex, o Godoy y Ramos, ambos maquinistas. La visión de la villa como lugar de trabajo y trabajadores se encuentra en otras representaciones del tiempo. La vemos por ejemplo en la narración que David José Kohon (1958) hace de una villa miseria en el cortometraje *Buenos Aires*, en el que los protagonistas se presentan como habitantes de la villa y como trabajadores. La villa miseria de Verbitsky conserva, por otro lado, las cualidades más humanas de la vida barrial: sociabilidad y solidaridad. Aunque sus casas no son las habituales: sus calles no tienen nombres ni números, ni están pavimentadas, están cubiertas con baches, charcos y basura, formando un laberinto lleno de obstáculos, su calle principal es sólo la «parodia de una calle» y su espacio no repite la regularidad de la ciudad que había crecido según la grilla introducida por los españoles desde la segunda fundación de Buenos Aires en 1580, sus habitantes muestran la existencia de una red de solidaridad (Verbitsky 2003, 72). Esta se revela especialmente en el personaje de Fabián, quien junto con otros personajes siempre está disponible para ayudar a sus vecinos, desde recoger la basura que se acumula en la villa hasta instalar una bomba de agua. Según él, «trabajar juntos, en equipo, con la conciencia de ser una comunidad, era su única salvación posible» (17).

⁷ Para un análisis detallado de la novela de Verbitsky remito a Podalsky 2004; Codebò 2024.

⁸ Sobre las representaciones de la pobreza en la cultura argentina a lo largo del siglo XX ver Snitcofsky 2015a-b; Forcadell 2009; sobre los márgenes urbanos en la Buenos Aires de finales de siglo XIX ver Codebò 2015.

3 Literatura villera

Hoy la presencia de al menos treinta y seis villas miseria y la simultánea explosión contemporánea de productos culturales representativos de su realidad siguen planteando la pobreza como uno de los elementos definitorios de Buenos Aires.⁹ Desde finales de la década de 1990, un corpus de lo que podríamos llamar ‘novelas villeras’ ha representado la villa miseria de formas radicalmente diferentes a las empleadas en la década de 1960. En aquel momento, los artistas e intelectuales militantes como Verbitsky tenían el objetivo de emancipar, a menudo con actitudes paternalistas, a los habitantes de los barrios marginales de las injusticias sociales que les infligían el estado y el capitalismo. Desde entonces, la literatura en lugar de buscar educar a sus habitantes se ha interesado cada vez más en el potencial cultural de los barrios marginales. Para Regina Cellino, a finales de los noventa y principios del 2000,

la villa, como espacio discursivo y fílmico, trae consigo nuevos imaginarios [que] además de poner en escena los temas ligados a la villa -la exclusión social o la violencia-, la exhiben también a partir de las micropolíticas del cuerpo (alejadas de una perspectiva paternalista), de la insistencia entre el vínculo arte y política, y se centran en un sujeto social particular: el villero. (2022, 6)

Las villas miseria se han convertido así en sitios fértiles para las representaciones culturales; son codiciados como materia prima de la literatura y también productores de un estilo único expresado en la ropa, especialmente en las gorras de béisbol y en los pantalones anchos, y en los ritmos musicales como la cumbia y el hip-hop.¹⁰

⁹ El Censo Nacional Argentino de 2022 contabilizó aproximadamente 400.000 personas viviendo en villas miseria en Buenos Aires, 1,2 millones si consideramos toda el área metropolitana, lo que representa aproximadamente el 15% de la población de la ciudad (Instituto Nacional de Estadística y Censos, *Censo 2022*. <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-41-165>).

¹⁰ El estilo asociado a las personas que viven en las villas miseria también es motivo de discriminación. Sobre la criminalización de los pobres en Argentina, véase el volumen editado por Claudia Korol (2009). Desde 2007, la gente se reúne cada 20 de noviembre en la ciudad de Córdoba en una manifestación denominada ‘La Marcha de la Gorra’ para protestar contra la brutalidad policial y la discriminación social. La manifestación también señala la criminalización que sufren los pobres cuando los agentes de policía los detienen basándose únicamente en las marcas de su identidad, ya sea el color de su piel, la ropa que usan, por ejemplo, ‘la gorra’, la gorra de béisbol que usan muchos habitantes de barrios marginales, o el lugar donde viven. La estigmatización de los pobres por parte del gobierno se revela aún más en episodios como el caso Chocobar, en el que la Ministra de Seguridad Patricia Bullrich y el Presidente Mauricio Macri defendieron abiertamente, el 8 de diciembre de 2017, al policía Luis Chocobar por disparar por la espalda y matar a un chico de dieciocho años, Juan Pablo Kukoc, luego de haber asaltado y apuñalado a un turista estadounidense en el barrio de La Boca.

En las primeras dos décadas del siglo XXI se han publicado al menos veinte relatos de ficción que exploran las villas miseria de Buenos Aires, lo que ha dado lugar a un boom literario de novelas que representan la pobreza. Este corpus se puede dividir en tres subgrupos con características levemente diferentes: 1) desde 1992 a 2001, las novelas villeras suelen tener en común la presencia de un observador externo, la voluntad de mediar entre la ciudad y las villas miseria, y el intento de dar sentido a lo desconocido, al tiempo que capturan y transmiten el desconcierto predominantemente experimentado como reacción a los barrios marginales; 2) de 2001 hasta hoy, el observador ya no es externo sino interno, y la villa se configura como un espacio casi mágico, desde donde mejor entender la ciudad y sus problemáticas; 3) de 2007 a hoy la villa se representa también como un territorio de resistencia, poder y desafío.

3.1 Mirando desde el umbral

Entre el primer grupo, *El aire* de Sergio Chejfec (1992) inaugura la descripción del asombro que los de afuera experimentan constantemente en relación con las villas miseria. La novela publicada en 1992 es la antecámara de la entrada a la villa, ya que su protagonista nunca logra entrar, sino que se queda siempre en sus bordes. En el texto se cuenta la historia de Barroso, un hombre que cuando su mujer lo abandona, avisándole solo con una pequeña nota, empieza a vagar por las calles de Buenos Aires. Las deambulaciones duran aproximadamente una semana en la que Barroso se enferma de amor y muere. En un paseo nocturno Barroso llega a los límites de una villa miseria:

Había una *línea* definida pero intangible que dividía la penumbra de la zona iluminada; se veía a personas que de pronto emergían desde la masa oscura y personas en la cual de repente y sin mediaciones entraban, desapareciendo. Barroso estuvo un rato *observando, intrigado*, por supuesto sin la menor intención de avanzar. Si por un momento imaginó que aquella *boca negra* que tragaba y expulsaba a personas y alguno que otro auto representaba una *escenografía habitual*. (Chejfec 1992, 39; énfasis añadido)

Desde sus límites, desde la línea que no se cruza, Barroso observa a la villa con la curiosidad y la confabulación de un extranjero que mira desde afuera, tanto que al volver a los alrededores del barrio pobre al día siguiente para darle sentido a lo que no había podido comprender en la oscuridad, sigue quedándose en la imposibilidad de penetrar sus fachadas. La villa desde el umbral es «un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable» (60). El

significado del entorno urbano queda en suspenso, condenado a quedar difuso e inalcanzable en la inmensidad de una planicie que recuerda la Buenos Aires como reduplicación de la pampa que ya había obsesionado a Ezequiel Martínez Estrada y que vuelve a invadir la ciudad de Chejfec. Por otro lado, si, por ejemplo, con *Boca de lobo* (Chejfec 2000) como ha señalado Josefina Ludmer (2010, 99) el autor ofrece «una ficción del fin de la clase obrera y de la literatura social», *El aire* marca el fin de los intentos de emancipar políticamente a los sectores más desfavorecidos de la sociedad en boga en los años sesenta.

En la ciudad de los noventa no hay a nadie a quien politizar ni que salvar o hay que salvar a todos. La pobreza es omnipresente, está en todos lados, en los descampados y barrios pobres de siempre, pero ahora también en las azoteas. Ahora los 'nuevos pobres', miembros de una clase media empobrecida por las medidas neoliberales del menemismo, habitan en un presente distópico los techos de los edificios en los que levantan sus viviendas precarias. Ranchitos hechos de «tablas, chapas, ladrillos o bloques sin revocar» (Chejfec 1992, 63). Este nuevo escenario se revela al protagonista primero a través de una serie de notas periodísticas que empujan y acompañan el entendimiento de su entorno. «Ciudades elevadas y ocultas» titula el diario para explicar también con la ayuda de fotos aéreas el nuevo fenómeno de la tugurización de las azoteas según el cual «los muchos habitantes, ya que se veían obligados a residir en viviendas precarias» habían preferido erigir sus ranchos encima de los edificios en lugar de mudarse a zonas periféricas (63). El consecuente deterioro del espacio urbano no sobresale, sin embargo, como algo extraordinario. La marginalidad, como bien señala Cellino (2024) en su análisis de *El Aire*, ya no es exclusiva de un determinado sector o grupo social, sino que puede encontrarse en cualquier parte de la sociedad. Así, en una de las últimas notas que Barroso lee antes de morir se evidencia que la «indiferencia de la ciudad y del sistema administrativo en general determinaba que su condición fuese admitida, a su modo legalizada» (Chejfec 1992, 139). Las villas miseria al ocupar los techos consolidan una alianza entre lo precario de su estructura y la estabilidad de los edificios que termina otorgándoles una condición de normalidad.

El protagonista logra dar sentido a las paradojas que la normalización de la pobreza y del descuido urbano generan solo a través de la narración que producen los medios más que de su propia capacidad de entender el mundo. Hasta durante sus caminatas Barroso describe la ciudad en los mismos términos empleados en los periódicos. A este paisaje hipermediatizado le corresponde la conformación de una mirada extrañada que a su vez es mediática. La presencia de la narración periodística en la novela cumple múltiples funciones. Por un lado, si la inercia del andar de Barroso y el panorama urbano de

abandono ocasionan en la novela el ritmo de una narración lenta, en la que la descripción del entorno prevalece sobre la acción, la mediatisación del ambiente comporta también lo que Luz Horne (2012, 126) ha señalado como la «lógica de la imagen» en la prosa de Chejfec.¹¹ El divagar narrativo se acompaña así por acciones fragmentadas que responden a los parámetros de la fotografía pero también al estilo periodístico basado en la brevedad y autonomía de los eventos. Por otro lado, la mediatisación de la pobreza trabaja como filtro a través del cual se alcanza cierto nivel de comprensión del espacio. El relato mediático de la pobreza resalta además la normalidad del fenómeno sin avanzar ningún tipo de intento emancipatorio.

La tugurización de las azoteas parecería así un elemento estándar de la ciudad, más que una excepción o un problema. Así es también para el tono resignado, recuerdo lejano de Bartleby, que sostiene la novela y detecta las ruinas urbanas como el símbolo de lo que se viene. Se trata, como lo ha puesto Beatriz Sarlo (2012, 33), de pensar Buenos Aires en tiempo futuro, refutando al optimismo cínico de los viajeros de comienzos de siglo que veían en los barrios pobres un vestigio del pasado destinado a desaparecer. Chejfec (2002, 27), a diez años de la publicación de *El aire*, vuelve a subrayar la normalización de la pobreza desde los ojos de un viajero en su propia comunidad o «un nativo viajero» en el artículo «Sísifo en Buenos Aires», donde examina un texto sociológico sobre los cirujas de Daniela Soldano y la novela *La villa* de César Aira. Según el autor el visitante del momento «entre otras cosas, observa la amplia degradación y ve la naturalización que se ha apoderado de ella hasta hacerla indistinguible del conjunto de las cosas de todos los días» (27). A tal naturalización le correspondería paradójicamente el solipsismo de los pobres que resisten las interpretaciones exteriores. Uno de los efectos de este cierre ha sido sin embargo el interés siempre mayor por parte de la literatura en representar los espacios de pobreza urbana. A partir de

¹¹ Un enfoque similar lo encontramos en *Espectáculos de realidad* de Reinaldo Laddaga (2007). Según el crítico autores contemporáneos como César Aira, Mario Bellatin, Dalia Rosetti y João Gilberto Noll, son «menos artífices de construcciones densas de lenguaje que productores de espectáculos de realidad, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas» (14). Esta es la literatura, sigue Laddaga, de un momento en que «todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Koolhaas llama 'junkspace', 'espaciobasura', la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces» (20). Los textos que ponen en escena 'espectáculos de realidad' responden sobre todo a un cambio en la práctica de la lectura, pues sus autores son conscientes de estar escribiendo en una época de sobreabundancia informativa en que el lector ya no le dedica a un libro la misma cantidad de tiempo y atención de antes.

la llegada de Barroso al umbral de la villa la narrativa argentina entra con fuerza a sus territorios y lo hace justamente a partir del texto de Aira que analiza Chejfec.

3.2 Villeres extraordinaries

Si con *El aire* bordeamos la villa, con *La villa* de César Aira irrumpimos directamente en ella. En 2001 el año de publicación del libro, la pobreza también invadió físicamente las calles de Buenos Aires. Una de las facetas de la enorme crisis económica que afectó a la Argentina fue el aumento del número de pobres que recorrían la ciudad en búsqueda de cartones entre la basura, los así llamados 'cartoneros'. La novela reflexiona sobre ese escenario al contar la historia del encuentro entre Maxi, un adolescente atlético, de clase media del barrio Flores que no tiene muchas aspiraciones en la vida y el universo de una villa ficcional ubicada en el Bajo Flores con su población cartonera. El primer contacto de Maxi con la villa es desde afuera, desde sus límites, y al igual que para Barroso la visión de este espacio desde su umbral produce asombro. La villa brillaba «como una gema encendida por dentro, el espectáculo era tan extraño» que el protagonista «se quedó inmóvil» (Aira 2001, 28). Los primeros capítulos de la novela se insertan en el filón literario que ha representado la villa con verosimilitud realista. En la ciudad de la pobreza que describe el protagonista,

el *hacinamiento* era increíble, *las casillas de un tamaño ridículo de tan reducido y literalmente apiladas una contra otras*; esto era comprensible y al parecer sucedía lo mismo en todas las villas: se levantaban en sitios limitados, que no podían extenderse, y su población aumentaba sin cesar, por el crecimiento vegetativo descontrolado y por las migraciones del interior y países limítrofes. (33; énfasis añadido)

Sin embargo, a medida que se avanza en la novela, los elementos realistas junto a cierta tendencia a romantizar la miseria dejan espacio a una narración que se hace cada vez más fantástica, en la que la historia para decirlo con Sandra Contreras (2018), da un salto.

La ayuda que Maxi les proporciona a los cartoneros es la prueba de confianza que le permite el acceso a la villa. Allí, cuenta el narrador, no entraba nadie que no perteneciera, simplemente por miedo. A medida que el protagonista se adentra al espacio pobre, la narración de Aira se dispara y acelera deshaciéndose de la verosimilitud. La villa se empieza a contar ya no como tierra exótica, sino como lugar mágico, de forma circular, con poderes propios, donde la comunicación se basa en un sistema de luces que recuerda las formas artísticas

precolombinas y Gilda (seudónimo de Miriam Alejandra Bianchi, la famosa compositora y cantante de cumbia argentina que murió en un accidente automovilístico en 1996) se venera como diosa. Cuenta el narrador heterodiegetico de la novela que las formas simples de las casillas «son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias» (Aira 2001, 163). Y el anillo de luces que habían armado los villeres «pertenecía por derecho al inconsciente. Los cables, que unían las construcciones tan numerosas e intricadas, contribuían a esta dedicación de la villa al sueño» (Aira 2001, 163). La villa es sueño y territorio de sobrevivencia; allí resisten los cartoneros y resiste la posibilidad de contar.¹²

Con *La villa* la mirada sobre los espacios de pobreza urbana transita desde el umbral a su interior y desde el extrañamiento a lo extraordinario. De manera similar otros textos del momento funcionan sobre un personaje que llega a la villa desde el exterior y una vez adentro consolida lazos afectivos que le dan acceso a las dinámicas del lugar. Así ocurre en *Villa miseria* (2003) de Alicia Dujovne Ortiz, novela francesa, en la que Jerome un niño de París termina transcurriendo una temporada en una villa de Buenos Aires con Johnny, un niño cartonero que funciona de alter ego del protagonista. Lo mismo acontece en *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara y en *Dame pelota* (2009) de Fernanda Laguna (bajo el seudónimo de Dalia Rosetti); en ambas una mujer se muda a la villa por amor.

La literatura villera del siglo XXI funciona como una mediadora que abre un mundo que de otro modo estaría fuera de límites, al tiempo que perturba la relación estereotipada que la mayoría de la gente establece con él. Como muestra *La villa* de Aira, nuestra reacción ante el mundo de la pobreza es similar a nuestra respuesta a una realidad donde suceden cosas extrañas, desde la magia hasta la ilegalidad. El laberinto circular iluminado que constituye el barrio pobre de Aira reaparece, por ejemplo, en diferentes formas en las novelas villeras que siguen. Los habitantes de los barrios marginales de *La virgen cabeza* también rozan lo extraordinario; crían carpas, adoran a un travesti que usa una cabeza para comunicarse con la Virgen María y reciben la visita de la famosa personalidad televisiva Susana Giménez.

Laguna y Cabezón Cámara crearon heroínas femeninas queer que descubren el barrio a través de circunstancias delirantes que fusionan amor, pasión, sexo, sangre, drogas, fútbol y cumbia. En *Dame Pelota*, Laguna elabora un ritmo narrativo frenético interrumpido ocasionalmente por un poema o letras de cumbia a través del cual

¹² Regina Cellino (2022, 42), recuperando el concepto foucaultiano, describe la villa de Aira como una heterotopía «un espacio otro, un lugar a cielo abierto pero con la propiedad de excluir a todos aquellos que no forman parte de allí».

cuenta la historia de La Catana, una jugadora estrella del fútbol femenino, que se enamora de Dalia y se muda a una choza en Villa Fiorito, conocida como la cuna de Maradona. Tras la llegada de La Catana al barrio pobre, descubrimos que La Catana posee poderes mágicos, que le permiten lograr todo lo que piensa, incluso manipular el cerebro de una oveja para que el equipo de fútbol de Dalia pueda ganar más partidos.

En *La virgen cabeza*, Cabezón Cámara (2009) reúne breves capítulos que relatan a un ritmo acelerado una trama de acontecimientos casi psicodélicos. El motor principal de la trama es la historia de amor entre Qüity, una periodista adicta al trabajo y drogadicta, y Cleopatra, una travesti que se comunica con la Virgen María, quien le da consejos sobre cómo mejorar la vida en el barrio pobre de Villa El Poso creando una especie de estado de bienestar, basado en una dieta de carpas, que recuerda al peronismo y a la figura de Evita. Como ha propuesto Fermín Rodríguez (2020), la novela revela nuevas configuraciones espaciotemporales que proponen otras formas innovadoras y más comunitarias de convivencia de los cuerpos. Villa El Poso se convierte en un territorio que desafía el abandono y la violencia del gobierno, y puede crear un nuevo orden, resignificar lo posible de manera similar a las prácticas activistas, como los comedores comunitarios o las asambleas feministas locales presentes en los barrios marginales de Buenos Aires. La villa emerge como el espacio emblemático de la globalización, como fuente de estrategias, experiencias y formas de asociación (Cortés-Rocca 2011).

A Cabezón Cámara le interesan las posibilidades que surgen al narrar historias del barrio. En una entrevista con Nora Domínguez (2014), reveló que no está interesada en escribir un relato a modo de crónica sobre la villa miseria. No son los acontecimientos ni cómo ocurren lo que le interesa. Más bien le intriga más lo que de la realidad se dispara, lo que podría pasar abruptamente, «lo que podría ser» (1). Su narrativa parte de la descripción realista del barrio pobre para ofrecer a los lectores una historia de lo que es posible. Lo que está al alcance de la novela es la creación de una comunidad multiclassista desde abajo, que incluya «travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles» (Cabezón Cámara 2009, 72), formada en torno a la espiritualidad, la cumbia, el deseo y el reciclaje. Todas estas subjetividades forman nuevas alianzas entre cuerpos a primera vista desechables, como el adolescente pobre asesinado por adolescentes ricos que llama primero la atención de Qüity, la narradora, o los vendedores ambulantes que corren el riesgo de ser atropellados cada día. Sin embargo, estos cuerpos, considerados desechables «por negros, por pobres, por putas», son también cuerpos disidentes en la medida en que desafían la normatividad socialmente

establecida (91). Son «sujetos políticos que accionan dese la singularidad de una comunidad para enfrentar las desigualdades sociales» (Cellino 2022, 103). En este sentido, es revelador el hecho de que el barrio pobre de la novela, Villa El Poso, sea una comunidad y que se organice en torno a Cleopatra. El cuerpo que no se conforma con el género preestablecido es un cuerpo no normativo paradigmático, aquel que mediante alteraciones artificiales cuestiona la validez misma del sistema binario que clasifica los cuerpos en masculino y femenino (Preciado 2016).

El carácter barroco de la villa también expresa algo del modo en que sus habitantes desafían el poder. «En el barroco miserable de la villa», dice Qüity, «cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido de tanta superposición, todo cogía con todo» (Cabezón Cámara 2009, 111). Todo y todes tienen sexo en Villa El Poso: «Nosotros cogíamos también, claro, pero no nos reproducíamos, pasó lo propio de la abundancia: nos dedicamos casi exclusivamente al placer» (81). La ubicuidad del sexo y el deseo desligados de las funciones reproductivas normativas, revelan a la narradora una nueva forma de vida. Qüity lo dice claramente cuando observa que el camino hacia la villa es «un pasaje a otra dimensión» (29). De hecho, Cleopatra, al organizar Villa El Poso, crea una sociedad alternativa basada en la autogestión de los villeros en torno al criadero donde crían carpas. Es una nueva comunidad establecida a través de lazos de parentesco, donde «todo se reproduce» y todo se recicla, dándole además una cualidad ecológica (81). Sin embargo, aquí la vida sigue siendo precaria e incierta, y se deshace a través de accidentes, alianzas heterodoxas y transformaciones, más que a través de un desarrollo lineal y progresivo. La comunidad experimental de Villa El Poso nos ofrece una receta para sobrellevar nuestra sociedad, donde la precariedad, para decirlo con Rodríguez (2020), no es la excepción sino la regla.

En el siglo XXI, la literatura villera se define por su capacidad de narrar los espacios de pobreza como territorios donde cualquier cosa puede suceder. De hecho, al trabajar en los componentes connotativos del lenguaje, cargándolos con elementos figurativos y tonales, todas las novelas villeras posteriores cuentan una epopeya maravillosa.¹³ Al hacerlo, abordan los deseos de los lectores de vivir una experiencia diferente a la cotidiana, en términos de espacio y tiempo.

¹³ Wu Ming 1, del colectivo de escritores italianos Wu Ming, ha descrito en términos similares un grupo de novelas publicadas desde el año 2000 que componen lo que definen como la 'Nueva Epopeya Italiana'. En el ensayo «New Italian Epic», Wu Ming 1 (2008) propuso como rasgos distintivos del género el distanciamiento del posmodernismo, la novela, pero también los textos híbridos, la heterogeneidad, la falta de ironía, el carácter épico, la narrativa ética, el retorno a la representación de la realidad como problema, la responsabilidad ética del autor.

Cuando leemos literatura villera, buscamos satisfacer nuestra sed de sorpresas y aventuras. Sin embargo, dotar a la diferencia de la villa y a sus personajes de inesperados poderes sobrenaturales, como ocurre en *La virgin cabeza o Dame Pelota*, también tiene otras consecuencias. Los autores que retratan los barrios pobres como lugares mágicos entregan lúpitas a sus protagonistas, que se convierten así en descifradores del mundo. Este es un movimiento crítico que nos permite ver, a través de esos mismos lentes, la red de corrupción que conecta la ciudad con la villa miseria.

3.3 El poder de escribir

El giro que caracteriza la villa miseria como un espacio desde donde se ve y se entiende mejor emerge claramente en la obra de César González. A partir de los 14 años, González cometió una larga serie de delitos, incluidos robos y secuestros. Después de apenas sobrevivir a un encuentro con la policía que lo dejó con seis heridas de bala, pasó cinco años en prisión. En 2006 conoció a Patricio Montesano, un mago que actuaba en su prisión. En una visita posterior a la función, Montesano le contó a González su amor por la literatura y pronto comenzó a prestarle libros. González quedó particularmente deslumbrado por los escritos de Ernesto 'Che' Guevara e inspirado por esos libros eligió el seudónimo de Camilo Blajaquis para la publicación de su primer poema en 2007.¹⁴ El nombre es un homenaje al guerrillero cubano Camilo Cienfuegos, quien luchó en el derrocamiento del dictador Fulgencio Batista en 1959, y a Domingo Blajaquis, trabajador argentino, militante de la Resistencia Peronista, asesinado en 1966.¹⁵

El primer libro de González, *La venganza del cordero atado*, publicado en 2010 con la ayuda de Montesano, comprende poemas que el autor escribió en prisión hasta 2008. Su segundo libro, *Crónica de una libertad condicional* se publicó en 2014 y con el dinero que ganó de la venta de libros, compró una cámara digital y una computadora para editar películas y dedicarse así a la dirección de películas. Hasta el momento, González ha realizado varios largometrajes cinematográficos: desde *Diagnóstico Esperanza* en 2013 hasta *Diciembre de 2021*, documental sobre las protestas del diciembre 2001.

Desde que terminó su condena, González se ha comprometido además con la creación colectiva de arte desde y en la villa miseria. Emblemático en este sentido es el proyecto editorial comunitario

¹⁴ Para más información sobre la biografía de González ver: Vela 2011; Freira 2010. Ver también su propia autobiografía centrada en los años previos a su arresto, González 2023.

¹⁵ Para más detalles sobre Domingo Blajaquis y su asesinato remito al texto de Walsh (2010).

que ha creado en torno a la revista *¿Todo piola?* como vehículo de lo que él define como 'cultura marginal'. Es precisamente este concepto el que me interesa. Desde la década de 1960 ha habido en toda América Latina otros movimientos afines a la cultura marginal de González. En Brasil, el desarrollo reciente de la 'literatura marginal' tiene sus raíces en expresiones y autores populares anteriores, como los poetas marginales que operaban en la década de 1970 en Río de Janeiro, o los escritores Plínio Marcos, João Antonio y Maria Carolina de Jesus, yendo atrás hacia la literatura de cordel nacida en el Nordeste de Brasil a finales del siglo XIX. 'Literatura marginal' es una denominación autoimpuesta que el autor Ferréz eligió en 2001 para titular una antología publicada en la revista de izquierda *Caros Amigos* que reunía textos de escritores en su mayoría de la periferia urbana de São Paulo (Tennina 2014). El movimiento podría definirse, siguiendo las palabras de Rogério de Souza Silva (2011, 28), como una producción literaria centrada en la representación

da experiência de miséria e brutalidade da vida nas comunidades pobres das grandes metrópoles, escrita por pessoas que nasceram e cresceram nesses locais, tomando uma perspectiva elaborada a partir do interior destas próprias comunidades.

De manera similar, la cultura marginal argentina también es expresión de la periferia desde adentro, ya que apunta al uso de reglas y estructuras lingüísticas, que son comunes a esos espacios, para representar la vida en las comunidades urbanas pobres. Ambos movimientos tienen, además, fuertes lazos con las bandas de hip-hop urbano y podrían identificarse como literaturas comprometidas puesto que cada uno retrata a su nación desde los márgenes para revelar el carácter repulsivo de cada país.

El margen es el protagonista absoluto también en la obra de Washington Cucurto -seudónimo de Santiago Vega-, otro escritor argentino que quizás merecería la pena pensar junto a González y a la literatura marginal. En la colección de poemas *La máquina de hacer paraguayitos* (2012), Cucurto explora el mundo de las prostitutas caribeñas, quienes viven en conventillos de Buenos Aires que, para usar la expresión de Cecilia Palmeiro (2011), emergen como el centro cosmopolita de los pobres (Bernabé 2011). El lenguaje, a menudo vulgar, que emplea Cucurto para cantar las virtudes eróticas de estas mujeres compone una balada que celebra la marginalidad y la inmigración. Ya en el título de la colección, los poemas cambian el papel clásico de los inmigrantes pobres como personajes secundarios para convertirlos en protagonistas, como parte de la comunidad local a pesar de sus diferentes códigos lingüísticos. De hecho, el lenguaje está lleno de expresiones caribeñas y coloquiales, creando una especie de argot mixto propio del espacio de pobreza que narra.

Sin embargo, como grita la Dominicana «pagué impuestos con mis ahorros. | Contribuí al bienestar nacional. | Y todavía tengo el orgullo | de afirmar que nadie | ha quedado insatisfecho en esta cama» (Cucurto 2012, 28). La protagonista aquí pasa por alto la emancipación de la década de 1960 que les intelectuales imaginaban llevar a cabo para, en cambio, contribuir directamente a su comunidad, «el bienestar nacional», con sus habilidades eróticas. El peso del elemento popular en el destino de la nación emerge nuevamente en *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008), donde Cucurto convierte la revolución por la independencia del país en una orgía al ritmo de cumbia entre esclavos negros liberados y el resto de la población (indígenas, criollos y españoles).

El cuestionamiento de una supuesta identidad nacional inclusiva, así como la visibilización de lenguajes marginalizados caracteriza también las obras de los poetas mapuche contemporáneos, especialmente activos en Chile. Para estos poetas esto significa no sólo dominar la lengua de su comunidad, el mapundungún, sino también conocer las vivencias, los orígenes y la historia de los mapuches. Tanto la literatura marginal brasileña como la cultura marginal argentina también tienen un fuerte componente identitario, que impone los límites de quién tiene acceso a expresar la realidad de la comunidad a través de lenguajes y códigos que son compartidos entre sus miembros (Galindo, Miralles 1993). Esto define, por un lado, quiénes pueden ser los autores de estos textos, mientras que, por el otro, también redefine la audiencia de la literatura, incluyendo entre sus miembros a los habitantes habitualmente excluidos de los márgenes urbanos. Lo que hace que estos textos sean auténticamente mapuches o marginales no son tanto los temas que abordan, sino la forma en que lo hacen. Sin embargo, también existe una conexión temática entre la obra de González y los poetas mapuche. Esto es especialmente evidente en los poemas que se refieren a la ciudad. Cuando el poeta mapuche Elicura Chihuailaf Nahuelpán describe la ciudad, suele hacerlo en términos similares a los de González. Se nos presenta así una mirada negativa, que expone la soledad y la discriminación como rasgos principales de lo urbano.

La visión de la ciudad como espacio negativo surge en González desde su primer libro *La venganza del cordero atado* (2010), publicado por la pequeña editorial Ediciones Continente. En «Ciudad de Buenos Aires» (2010, 7), el poeta se refiere a la Avenida General Paz como a «la avenida que disfraza una frontera». La Avenida General Paz, que desde 1936 define el límite entre Buenos Aires y la periferia del Gran Buenos Aires, en el poema de González se convierte en el lugar desde donde se revela que la única utopía que le queda a la ciudad es el buen aire, «buenos, limpios, resplandecientes aires» adscritos a su nombre. A partir del límite, la periferia, la frontera el poeta rompe el consenso en torno a las formas de percibir, pues es a partir de ahí que se hace más evidente la fisura entre el discurso y lo real.

Ciudad de Buenos Aires, la capital de Argentina, el hábitat de mis suelas, el escenario de mis planteos, la razón de muchas de mis heridas, el lugar que tiene más marcas publicitarias que banderas nacionales, personas que renuevan a cada rato su moda, seres cada vez más lejos de la elevación, devotos de la resaca tecnológica del primer mundo, una venida que disfraza una frontera, trenes donde la gente se cansa de viajar como bolsas apiladas, pero no protesta mientras el premio sea el sueldo de fin de mes.

¡Sueldo, sueldo, sueldo!; razón de este caos, fragancia de este basural, enemigo de todo lo puro.

Ciudad ubicada en un beso de lengua mismo del agua y la tierra, en un orgasmo de la naturaleza llamado Río de la Plata. Ciudad que gracias a mercenarios conquistadores, ligó de rebote un hermoso nombre, quizás su mayor virtud, quizás su única sonrisa. Pero también hoy su última utopía, volver a sentir y deleitarse con buenos, limpios, resplandecientes aires. No esta hoguera de caños de escapes, no estos rostros fríos que viajan en el tren y en los colectivos, no esta paranoia de miedos al robo, al desconocido que habita también tu suelo (es decir alguien argentino también).

Ciudad de Buenos Aires, rincón de asfalto que te hace olvidar que es parte de un país llamado Argentina, ciudad sin identidad, ciudad esclava, un estado más de los Estados Unidos. Ciudadanos que hablan en lenguaje de cajero automático, desunión total, egoísmo total, esquizofrenia total. Vuelvo a decirlo, lo único lindo que tiene esta ciudad es el nombre. (González 2010, 7)

Frente al discurso oficial que quiere a la ciudad como un ente homogéneo y en desarrollo, aquí Buenos Aires emerge como una ciudad «sin identidad», «una ciudad esclava», donde «los ciudadanos hablan el lenguaje de los cajeros automáticos» y donde predomina la desunión, el egoísmo y la esquizofrenia.

Según Jacques Rancière (2010, 100)

hay dos formas principales de simbolizar la comunidad: una la representa como la suma de sus partes, la otra la define como la división de su todo. Una la concibe como la realización de un modo de ser común, la otro como una polémica sobre lo común.

Podemos referirnos al primero como policía, y al segundo como política. El consenso sería así la forma en que la política se transforma en policía. Si leemos la representación de González a través de Rancière, podríamos entender la villa miseria como un territorio de experimentación, ensayo y pensamiento que al cuestionar el discurso de la supuesta homogeneidad recupera lo político. Lo hace revelando la exclusión como principal mecanismo de funcionamiento de la ciudad homogénea.

La conciencia del poeta sobre la discontinuidad entre el discurso y el estado de cosas emerge aún más claramente en el poema «Diferencias invisibles» (2010), título que señala la diferencia entre cómo va el mundo y cómo lo representa la retórica oficial del Estado. Esta diferencia sólo puede verse desde un punto de vista situado en los márgenes del Estado, el de las villas miseria, y en particular del poeta de los barrios marginales. El poema consta de siete estrofas, cada una construida en torno a una serie de diferencias entre la realidad, establecida por el Estado, y lo real. Para González, la mirada estatal define la realidad de la villa como inseguridad mientras que lo real revela la violencia como consecuencia de la exclusión, marginación y mentiras producidas por el gobierno. Lo que González enfatiza es la fractura dentro de la ciudad, que sólo se ve si la miramos desde sus límites: la avenida, las afueras y la villa.

Al narrar Buenos Aires desde sus fronteras, González se acerca a lo que hizo Jorge Luis Borges con *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Evaristo Carriego* (1930), el poema «Fundación mítica de Buenos Aires» (1929) y el ensayo «La pampa y los suburbios son dioses» (1926). En esas obras, Borges trazó una geografía de Buenos Aires centrada en sus márgenes urbanos, como Beatriz Sarlo (1995) ha analizado agudamente en *Borges, un escritor en las orillas*. Si para Borges la verdadera esencia de la ciudad se encontraba en Palermo, la frontera de la ciudad, repleta de compadritos, almacenes y tangos, para González la frontera ahora se sitúa en la Avenida General Paz. Para ambos escritores la frontera adquiere una fuerza cognitiva.

Los márgenes en la obra de Borges marcan la coexistencia conflictiva entre cultura y barbarie. Sarlo (1995, 35) señala:

En las ficciones de Borges la ‘solución del pliegue’ muestra su inestabilidad en el momento mismo en que se pasa de una superficie a la otra: el pliegue es el lugar de peligro entre las dos superficies (las dos culturas), que une separando o separa uniendo.

Los márgenes revelan, por lo tanto, la presencia simultánea en la cultura argentina de múltiples elementos -criollismo y europeísmo, civilización y barbarie- que no se fusionan armoniosamente, sino que coexisten con sus diferencias. De manera similar, ‘la Avenida’ funciona en la poesía de González como una frontera entre la ciudad y la villa, que revela cómo estas existen, aunque con conflictos, una al lado de la otra. Mientras que Borges (1974, 81), en «Fundación mítica de Buenos Aires», preguntaba: «¿Y fue por este río de suéñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria?», responde González (2010, 7), «Ciudad ubicada en un beso de lengua mismo del agua y la tierra, en un orgasmo de la naturaleza llamado Río de la Plata». Mientras el primero situaba el origen literario y literario de Argentina en Palermo, la periferia urbana de su

época -la periferia elevada al nivel de lo divino en «La pampa y los suburbios son dioses» (Borges 1974)-, el segundo lo sitúa en el Conurbano y sus barrios más pobres, los márgenes urbanos de su época contemporánea.

En «Villas: la vida en un mundo aparte o así se vive apartado del mundo» González describe la injusticia y discriminación policial, la violencia, la iniciación sexual temprana, pero también la música como las características definitorias de la villa miseria, para luego cerrar el poema con el emblemático «es la villa, es otro mundo, es vivir apartado» (González 2010, 19).

Familias numerosas, o mejor dicho madres solteras con muchos hijos.

Los cascotes que inventan caminos así el barro no te muerde los tobillos.

Pilones de basura por acá y por allá. Esqueletos de autos robados ya desmantelados, saqueados y prendidos fuego. El sonido de un disparo en una esquina, diez disparos de respuesta en la otra.

[...]

Maradonas que mató la policía, que están en cana o laburando en una fábrica y que derrochan su magia pero en una canchita de barro.

La avenida y su frontera que divide a la villa del mundo. Rezos que ruegan exiliarse a la sociedad.

El sonido anestesiante de la lluvia maltratando las chapas. Los extranjeros de la clase media que vienen a comprar droga y se van descalzos, sin plata, pero con la droga.

[...]

Es la villa, es otro mundo, es vivir apartado. (18-19)

En otras palabras, la villa es un laboratorio a través del cual se hace más evidente el estado actual de nuestra sociedad, pues en su territorio se concentran exponencialmente basura, drogas, delincuencia y abandono. El feroz determinismo contra el que tienen que luchar los personajes de González recuerda, muy a menudo, las descripciones viscerales de Roberto Arlt de los márgenes y la lucha por la vida representadas por Silvio Astier en *El juguete rabioso* (1993).

Los poemas de González hablan desde esas fronteras urbanas, que revelan las fricciones de la ciudad y de la nación. La poesía, según el filósofo italiano Bifo

es el exceso del lenguaje: la poesía es lo que en el lenguaje no puede reducirse a información, y no es intercambiable, sino que da paso a un nuevo terreno común de comprensión, de sentido compartido: la creación de un nuevo mundo. (Berardi 2012, 147)

En «Virreinato del Río de la Plata (¿Bicentenario?)» (2010) el poeta forja una nueva comprensión de Buenos Aires. Invirtiendo la imagen de la ciudad como lugar de desarrollo moderno, de avance personal y profesional, González arroja luz sobre lo que le falta: su escasez de color, música, esperanzas y pasión. Frente a esta ciudad esencialmente carente de humanidad, la villa miseria, a pesar de los rasgos negativos que le atribuye la sociedad, se destaca como un mundo diferente. González -para volver a Borges- está fundando Buenos Aires una vez más en sus márgenes urbanos contemporáneos: las villas miseria.

El nuevo mundo que crea González a través de sus poemas se consolida aún más en sus películas. Si los poemas revelan las fricciones y la alteridad de la villa en relación con esos discursos que retratan la ciudad y la nación como un todo homogéneo y moderno, las películas que González ha dirigido bajo el sello de la producción autosostenida Todo Piola, nos dan varias pistas sobre lo que constituye la 'cultura marginal' creada dentro de las villas de Buenos Aires.

En sus películas, las villas son lugares donde la gente lucha cada día, pero también donde alberga una vitalidad efervescente, que llega al espectador a través del uso de la cámara de González. Su uso de la cámara, a menudo colocada a la altura de los ojos de las personas, filmadas en su entorno lo sitúa en una genealogía que va desde el neorrealismo italiano hasta Fernando Birri y Leonardo Favio. El realismo de González deja que afloren las contradicciones de la realidad y con ellas las subjetividades de las personas que viven al margen de la sociedad.

González, desde 2013, ha dirigido varios largometrajes y cortometrajes.¹⁶ Aquí me concentraré, sin embargo, en dos de los episodios que componen *Corte rancho*, una serie de cuatro cortometrajes que dirigió en 2013 para el canal de televisión pública Encuentros, ya que me parecen ilustrativos de los modos en que se articula la villa en su poética y de las relaciones entre marginalidad, lenguaje y cultura.

El primer capítulo de la serie, titulado *Pim, pum, pam, el lenguaje en nuestra vida*, arranca a ritmo de cumbia hip-hop con una voz en off del narrador que cuestiona el lenguaje, su capacidad para identificar una clase social, la existencia de una sola manera de hablar 'bien' y finalmente la imposibilidad de que el lenguaje sea propiedad de unos pocos. Me interesa un momento específico del episodio, en el que se muestra un taller de hip-hop centrado en la importancia del lenguaje, y específicamente en 'los berretines', la jerga hablada en las villas miseria. Esteban El As, el rapero que dirige el taller, insiste en que los berretines engloban el lenguaje, los códigos y los valores propios de su propio mundo. Dice claramente que «la lengua nos

¹⁶ Sobre la estética cinematográfica de César González ver también Cellino 2017; 2022; 2024.

representa» y que imponerle un cambio de arriba hacia abajo revela un plan de conquista, «que te cambien el lenguaje es que te conquisten» (González 2013a, 3'25'). El lenguaje de los berretines reactiva así la relación entre sensibilidad y espacio, sensibilidad y tiempo, pues «la sensibilidad es -según Bifo- la facultad que hace posible la singularidad de la enunciación y la singularidad de la comprensión de una enunciación no codificada» (Berardi 2012, 149). Al hacerlo, se aleja del lenguaje homogeneizador de la ciudad, o incluso del lenguaje homogeneizador del conquistador español, para crear relaciones singulares entre el mundo material y su representación lingüística.

Los berretines funcionan, así como una resistencia lingüística que sirve de vehículo para expresar lo que González llama 'el pensamiento villero', lo que nos lleva directamente al tercer episodio de la serie, titulado *En busca del pensamiento villero*. Según González (2018), en un artículo publicado en la revista *Sudestada*, en la Argentina la gente que vive en barrios marginales,

desde la reinstauración de la democracia, pasó a ser el enemigo bas-tardo más eficaz para explicar y determinar la ubicación exacta de la violencia en nuestra sociedad. Fueron los elegidos para que el ciu-dano 'común' sepa qué es lo que hay que extirpar del cuerpo social.

Para González siempre es necesario que la sociedad siga creando nuevos monstruos. Este sería el caso del mito del 'villero violento', que está lejos hoy en día de perder su poder simbólico. Por el con-trario, esa representación nutre vigorosamente a los noticieros y a las series de televisión, que exponen una descripción acrítica de la vio-lencia como producto de los barrios marginales. González resiste tales estereotipos a través de la cultura y la visualización de otras for-mas de retratar a los villeres.

El episodio sobre 'el pensamiento villero' se abre con la idea de que los villeres emergen en la pantalla para mostrar precisamente cuán-ta creatividad y poder habitan en los barrios marginales. La prime-ra parte del episodio se centra en un grupo de adolescentes que dis-cuten la percepción negativa del barrio marginal desde el exterior. Esto es especialmente importante para contrarrestar las narrativas dominantes que circulan en los medios, que tienden a representar las villas miseria como producto de la barbarie. La discusión toma lue-go un giro interesante cuando una chica invierte la perspectiva do-minante para la cual la ciudad es el interior, el 'uno', mirando hacia un exterior, un 'otro' representado por la villa. La ciudad en sus pa-labras es siempre el exterior, mientras que la villa es el interior, su mirador desde el que entiende el mundo. La mirada de la chica des-de el interior de la villa miseria cuestiona los estereotipos, las divi-siones y las fracturas sobre las que se asienta la ciudad como utopía moderna de la civilización.

La serie *Corte rancho* mira lo urbano desde sus zonas opacas, esos espacios habitados por sujetos pobres, migrantes y excluidos. Mirar desde allí revela que más que territorios irracionales, los barrios marginales son contra-territorios en tanto que son paralelos y no externos a aquellos espacios que abanderan racionalidades hegemónicas, como podría ser el barrio de Puerto Madero. Mirar Puerto Madero, sus restaurantes caros y sus torres, desde la villa miseria implica ver la discriminación y la exclusión en la que se asienta. La villa contrarresta así la idea de embellecimiento y desarrollo sustentada en las instituciones municipales al no subordinarse por completo a sus reglas y exponer así sus fisuras. Su diferenciación permite en última instancia la posibilidad de abrir un debate sobre lo que constituye la ciudad.

Para concluir, la serie de televisión *Corte rancho* y los poemas de González son vívidas expresiones de la 'cultura marginal', donde lo marginal se llena de vida y de manifestaciones culturales, ya sean lingüísticas como en los berretines o musicales como en los muchos artistas de hip-hop, que crean desde las villas miseria. La segunda parte del episodio de *Corte rancho* sobre 'el pensamiento villero' está dedicada precisamente a los grupos locales de hip-hop, que, contrarrestando las representaciones exteriores que se centran en las carencias de la villa, la revelan más bien como un lugar de creatividad y producción. González ejerce el poder de la escritura para generar cultura desde la discriminación y la exclusión y plantear la villa miseria como un territorio de experimentación desde donde cuestionar el desarrollo homogéneo de la ciudad. Las representaciones de las villas en la literatura argentina del siglo XXI en tanto espacios desconocidos, mágicos o de resistencia como en el caso de González, tensionan los modos hegemónicos de figuración de los barrios más marginados, exponiendo la no coincidencia de las palabras y las cosas, al tiempo que nos obligan a crear nuevos valores para pensar términos como desarrollo y modernización.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aira, C. (2001). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Berardi, F. (2012). *The Uprising: on Poetry and Finance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Bernabé, M. (2011). «Latinoamérica en Argentina: Washington Cucurto y su máquina de hacer literatura». *Hispamérica*, 40(120), 117-23.
- Borges, J.L. (1974). *Obras Completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Cabezón Cámera, G. (2009). *La virgin cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cellino, R. (2017). «Del documental al star system villero: la representación de la villa en el cine argentino contemporáneo». Lucero, M.E. (ed.), *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional de Rosario, 272-8.
- Cellino, R. (2022). *Entre el registro de lo real y las formas del espectáculo: representaciones de la villa en textualidades filmicas y literarias argentinas contemporáneas* [tesis doctoral]. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Cellino, R. (2024). *La villa entre el espectáculo y lo real*. Rosario: HyA Ediciones.
- Codebò, A. (2015). «La ciudad escenográfica: centro y margen en Buenos Aires». *Les Cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*, 29.
<https://doi.org/10.4000/alphim.5201>
- Codebò, A. (2024). *The Slum and the City: Culture and Dissidence in the Villas Miseria of Buenos Aires*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Contreras, S. (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Editora.
- Cortés-Rocca, P. (2011). «Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas». *Revista Hispánica Moderna*, 64(1), 39-48.
<https://doi.org/10.1353/rhm.2011.0002>
- Cravino, M.C. (2006). *Las villas de la ciudad: mercado e informalidad urbana*. Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento.
- Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Cucurto, W. (2008). *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé.
- Cucurto, W. (2012). *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Chejfec, S. (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chejfec, S. (2000). *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chejfec, S. (2002). «Sísifo en Buenos Aires». *Punto de vista*, 25(72), 26-31.
- Dema, V.T. (2015). «Tod@s y todxs ¿Pueden las palabras cambiar la realidad?». *La nación*, 20 de septiembre.
<https://www.lanacion.com.ar/opinion/todsy-todxs-pueden-las-palabras-cambiar-la-realidad-nid1828848/>
- Domínguez, N. (2014). «Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámera». *Cuadernos LIRICO*, 10.
<https://doi.org/10.4000/lirico.1653>
- Echeverría, E. [1871] (2006). *El matadero*. Buenos Aires: Editorial Fundación Alon.
- Enríquez, M. (2004). *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé.

- Forcadell, M.S. (2009). *Representaciones e imaginarios sobre la pobreza: villa miseria y subjetividad en la literatura argentina del siglo XX y XXI* [tesis doctoral]. San Luis: Washington University.
- Freira, S. (2010). «Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba». *Página12*, 18 de octubre.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-19641-2010-10-18.html>
- Galindo, O.; Miralles, D. (1993). *Poetas actuales del sur de Chile: antología, crítica*. Valdivia: Paginadura.
- González, C. [Camilo Blajaquis] (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- González, C. (2013a). *Corte rancho*. Buenos Aires: Canal Encuentros.
<https://www.youtube.com/watch?v=g8ts9BtXKtw>
- González, C. (2013b). *Diagnóstico Esperanza*. Todo Piola. 1 hr., 25 min.
<https://www.youtube.com/watch?v=UHzD-i1JW0>
- González, C. (2014). *Crónica de una libertad condicional*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- González, C. (2018). «El fascismo ambidestro». *Sudestada*.
<https://revistasudestada.com.ar/articulo/1661/el-fascismo-ambidestro/index.html>
- González, C. (2023). *El niño resentido*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Gorelik, A. (2016). «Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas en los años 1950 y 1960». Gorelik, A.; Aréas Peixoto, F. (eds), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 324-45.
- Hacker, D. (2018). «‘Chicxs’ y ‘maestr@s’ ¿el lenguaje inclusivo de los jóvenes en las redes sociales se trasladará a las aulas?». *Infobae*, 15 de enero.
- Horne, L. (2012). «Fotografía y retrato de lo contemporáneo El aire y otras novelas de Chejfec». Niebylski, D.C. (ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 123-46.
- Hughes, L. [1925] (2002). *The Collected Works of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press.
- Incardona, J.D. (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Korol, C. (ed.) (2009). *Criminalización de la pobreza y de la protesta social*. Buenos Aires: El colectivo.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Laguna, F. [Dalia Rosetti] (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.
- Liernur, J.F. (2009). «De las ‘nuevas torderías’ a la ciudad sin hombres: la emergencia de la ‘villa miseria’ en la opinión pública (1955-1962)». *Registros*, 6, 7-24.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Magnus, A. (2012). *La 31: Una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona.
- Martini, J.C. (2002). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Massidda, A.L. (2021). «Shantytowns, Housing and State Order: The Plan de Emergencia in 1950s Argentina». *Planning Perspectives*, 36(2), 215-36.
<https://doi.org/10.1080/02665433.2020.1745088>
- Montaldo, G. (2011). «La invasión de la política». *E-misférica*, 8(1).
<https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-81/8-1-essays/e81-ensayo-la-invasion-de-la-politica.html>
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Titulo.
- Podalsky, L. (2004). *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press.
- Preciado, P.B. (2016). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

- Rancière, J. (2010). *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Transl. by S. Corcoran. New York: Continuum.
- Rodríguez, F. (2020). «La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio». *El tango en la brecha*, 7(11), 47-66.
<https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9153>
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2012). «Chejfec por Sarlo». Niebylski, D.C. (ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 3-18.
- Snitcofsky, V.L. (2015a). *Villas de Buenos Aires: Historia, experiencias y prácticas reivindicativas de sus habitantes (1958-1983)* [tesis doctoral]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Snitcofsky, V.L. (2015b). «Las villas de Buenos Aires durante el siglo XX: imagines literarias en perspectiva histórica». *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, 7(10), 282-311.
<https://doi.org/10.20396/urbana.v7i11.8642557>
- Snitcofsky, V.L. (2022). *Historia de las villas en la ciudad de Buenos Aires: De los orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Tejido Urbano.
- Souza Silva, R. de. (2011). *Cultura e violência: autores, polemicas e contribuições da literatura marginal de São Paulo*. São Paulo: Annablume.
- Srafacce, R. (2008). *La Boliviana*. Buenos Aires: Mansalva.
- Tennina, L. (2014). «La mujer negra periférica en la literatura brasileña contemporánea». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 15, 1-16.
<https://doi.org/10.12795/ricl.2014.i15.12>
- Vela, V. (2011). «La historia del pibe poeta que se convirtió en poeta». *La Nación*, 11 marzo.
<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-historia-del-ex-pibe-chorro-que-se-rescató-a-si-mismo-nid1419829/>
- Verbitsky, B. [1957] (2003). *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Verbitsky, B. (1974). «Ante mi obra». *Hispamérica*, 2(6), 83-90.
- Ulanovsky, C. (2005). *Paren las rotativas: 1920-1969*. Buenos Aires: Emecé.
- Walsh, R. (2010). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Wu Ming 1 (2008). «New Italian Epic». *Carmilla*.
<https://www.carmillaonline.com/2008/04/23/new-italian-epic/>