

Representaciones urbanas en la narrativa argentina del siglo XXI. *Hijos nuestros* (2004), de Néstor Ponce

Liliana Tozzi¹

Resumen

Las representaciones de la ciudad en la narrativa argentina de principios del siglo XXI se vinculan con las transformaciones históricas, especialmente la crisis política de 2001-2002, que produjo cambios profundos en la cartografía social. Las producciones literarias del período dan cuenta de una trama social heterogénea que tensiona imaginarios culturales y reformulaciones de lo nacional y lo popular. En este trabajo, me propongo estudiar los modos en que estas transformaciones ingresan a la producción literaria del período, en dos novelas de comienzos de siglo: *Hijos nuestros* (2004), de Néstor Ponce y *Oscura monótona sangre* (2010), de Sergio Olguín. Ambas obras presentan modos diferentes de representación de lo marginal, articulan configuraciones culturales en términos de Grimson, tramas simbólicas y horizontes de posibilidad que inscriben la heterogeneidad social y procesos de asimilación y resistencia de las formulaciones ideológicas hegemónicas.

¹ Liliana Tozzi es Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas (Facultad de Lenguas, UNC) y ejerce como docente en la cátedra de *Metodología de la investigación literaria*, en dicha facultad. Ha dictado cursos y seminarios de grado y posgrado. En el área de investigación, ha codirigido equipos con proyectos avalados y subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Actualmente, cuenta con una beca postdoctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNC) en cuyo marco se inserta el presente trabajo. Ha participado como expositora en congresos y encuentros científicos y ha publicado libros, artículos y ensayos en libros y revistas especializadas, entre ellos, el libro *Marginalidad y ficción en la narrativa argentina. Recorridos a través de la obra de Juan Martini* (Alción, 2013).

Representaciones urbanas en la narrativa argentina del siglo XXI. *Hijos nuestros* (2004), de Néstor Ponce

Introducción

Las representaciones de la ciudad en la narrativa argentina de principios del siglo XXI se vinculan con las transformaciones históricas de las últimas décadas –la dictadura y posdictadura de los setenta-ochenta, la etapa de neoliberalismo menemista de los noventa, la crisis de 2001-2002–, que produjeron cambios profundos en el mapa político y en la cartografía social y que impactan, de maneras diversas, en la producción literaria.

La ciudad de las últimas décadas se *desordena*. El orden de los signos que –según destacaba Rama– determinaba la organización del diseño urbano, a partir de una idea de Estado que distribuía en el mapa urbano los modos de ejercicio y circulación del poder, cede paso a un orden caótico que invierte el proceso. La cartografía urbana se rediseña permanentemente, a partir de un orden que surge de las necesidades o las urgencias de grupos sociales que ocupan el espacio y promueven nuevos ordenamientos sociales, culturales, económicos.

La producción literaria se desplaza desde la “ciudad letrada” hacia las periferias, en un movimiento que implica no solo dar cuenta de las transformaciones sociales sino también el corrimiento de la figura del “letrado” en la trama hegemónica del poder.

En la narrativa de las últimas décadas se produce una proliferación de textos donde se intenta dar la voz a los márgenes, mediante una diversidad de géneros y propuestas estéticas. *El aire* (1992), de Sergio Chejfec; *La villa* (2001 pero fechada en 1998), de César Aira; *Puerto Apache* (2002), de Juan Martini; *Cosa de negros* (2003), de Washington Cucurto; *Hijos nuestros* (2004), de Néstor Ponce; *La virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *Si mi querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón; *Oscuro monótona sangre* (2010), de Sergio Olguín; son algunas de ellas. El “filtro” de la organización de la arquitectónica narrativa, ese proceso de mediación propio de la instancia creadora, resulta muy diferente en cada caso.

En este trabajo, a través del análisis de *Hijos nuestros* (2004), de Néstor Ponce, me propongo estudiar los modos en que estas transformaciones ingresan a la novela. Sostengo que la ficción novelesca recupera tramas simbólicas que ponen en cuestión la idea de lo nacional y postulan una idea de comunidad alternativa a los postulados hegemónicos.

Comunidades urbanas y ficción literaria: desplazamientos y nuevas apropiaciones

En la novela de Néstor Ponce que leo para este trabajo, la voz del narrador –Juan Carlos Rébora, periodista platense que intenta escribir un relato a partir de testimonios grabados, recogidos *in situ*– se corre para dar paso a otras voces, a través de un procedimiento de montaje que incorpora fragmentos de grabaciones testimoniales, donde el mismo narrador se encuentra incorporado. Así, se desplaza hacia la villa, comparte con los personajes comidas, conversaciones y salidas que incluyen partidos de fútbol con la barra brava del club Arsenal. Además, la instancia narradora se complejiza al incorporar la presencia de un editor –el periodista Sadim, colega a quien Rébora corrige y “forma” en la redacción periodística– que escribe el “Glosario” del final y cuestiona el relato del narrador.

Rébora escribe, según explicita reiteradamente en el texto, “para entender”; el relato surge de un impulso anclado en la experiencia subjetiva, según se explicita desde

el comienzo: “De alguna manera tengo que encontrarle nombre a esto, a esta pesadilla de culebra negra, por darle un nombre...” (Ponce, 2004: 1). Este disparador que fusiona lo emocional con lo intelectual, combina una diversidad de procedimientos de investigación sociológica: el método etnográfico, el estudio de casos, la observación participante, el registro y la transcripción de los testimonios. En su análisis de esta novela, Mirian Pino sostiene: “Los testimonios no son un conjunto para producir un texto antropológico y la novelización funciona como espacio de una interdicción constante: el real se cuele. En todo caso las preguntas son: ¿qué hacer con el referente primero?, ¿cómo verterlo en el discurso literario? Esto es ficción ¿antropológica?, ¿sociológica?, ¿un tratado de parias urbanos?”

En relación con ello, la intención del trabajo narrativo reside en un impulso por desplazarse desde la mirada antropológica hacia un lugar profundamente subjetivo, que instala la necesidad de comprender el lugar del otro para comprenderse y construirse a sí mismo. Y esto no solo imprime al texto su calidad literaria sino que instaura la ficción como un modo de conocimiento alternativo, que pone en evidencia las transformaciones sociales, el corrimiento de las fronteras culturales y la configuración de nuevas identidades, al margen de los límites que traza la hegemonía.

Benedict Anderson opone a la tradicional idea esencialista de *nación* el concepto de comunidad política *imaginada*, en la cual “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1983: 23). Ante la dicotomía esencialismo vs constructivismo, Alejandro Grimson (2011) plantea una tercera perspectiva, “experiencialista y configuracional”: “Es una diversidad contextualmente articulada, una configuración concreta de la heterogeneidad.” (Grimson, 2011: 163). En este sentido, sostiene que la construcción de la idea de comunidad no solo es imaginada sino que se organiza a partir de procesos *históricos* que incorporan sedimentos y erosiones, especie de capas que se combinan con elementos “imaginados” en conjuntos que evidencian desigualdades, heterogeneidades y diferentes modos de ejercicio y circulación del poder (168-169).

En *Hijos nuestros*, los relatos del Bocha, de su amigo Careca y de su padre Bonanza, presentan una serie de acontecimientos que hilvanan el relato fundacional del asentamiento con la historia y la vida cotidiana de la familia, las aventuras de la pandilla que forman los jóvenes, a través de una narración que inscribe entre sus pliegues las transformaciones sociales y políticas que se refractan también en la cartografía urbana. El Bocha transmite el relato fundacional: “Cuando llegamos acá, la villa recién se estaba empezando a construir. Y mi viejo, Bonanza, agarró la mejor tierra, la que estaba en la loma, la más alta, desde donde veías el río y las vías. Las otras se inundaban siempre, hasta que construyeron la autopista y nos cortaron la villa en dos. Pero yo todavía tengo amigos del otro lado.” (Ponce, 2004: 7).

A través del relato, se ponen de manifiesto continuidades y discontinuidades en el desarrollo de la ciudad, desde la modernidad de principios del siglo XX hacia su actual configuración y postulan una visión crítica de las consecuencias sociales de los procesos de modernización. Así, por ejemplo, la actividad febril de la red ferroviaria manifiesta una especie de decadencia selectiva: los trenes ya no transitan por la zona donde vive Bonanza y su familia aunque la terminal sigue siendo un hormiguero febril de gente que asciende y desciende.

La trama urbana de la villa, formada de callejones y pasadizos construye una especie de laberinto, una “jaula” como las habitaciones donde duerme la familia del Bocha, cerradas “herméticamente” para no correr riesgos con los animales peligrosos que caza Bonanza para venderlos en la feria que se organiza al borde de la ruta. “Mi

casa parece un zoológico”, advierte el Bocha (Ponce, 2004: 17), e instala una analogía entre los animales cazados por su padre y ellos mismos, en la jaula de su habitación, dentro a su vez de la jaula de la villa, tan cerca y a la vez tan lejos de los espacios abiertos de Puerto Madero: “...los edificios de Puerto Madero. Cerquita de aquí. A un paso. Cinco minutos en moto, ¿te das cuenta, Rébora?” (Ponce, 2004: 68)

Los centros y las periferias se diseminan y entrecruzan en una cartografía caótica que da cuenta de la heterogenidad social y al mismo tiempo establece relaciones transversales entre sus habitantes. El diseño urbano se vuelve caótico, ya no hay un orden simbólico que rija la disposición geográfica a partir de una idea de estado nación que se impone verticalmente. En este sentido, Jean Franco analiza las transformaciones que se operan sobre la ciudad moderna y destaca: “...nowadays the signs of the modernist city have become completely scrambled; memories are insecure as city center disappear or are remodeled and as populations move further into the suburbs. And since the megalopolis cannot be imagined as a totality, community, identity, and subjectivity have had to be rethought or refashioned from fragments and ruins. [...] Philosophers, urban planners, and social scientists [...] are obsessed not only with the baffling hermeneutics of the megalopolis but also with the difficulty of deriving any notion of *comunitas* from its pollution-ridden environment, its traffic-jammed streets, and the violence of everyday life.” (Franco, 2002: 190-191).²

Un tejido urbano caótico y fragmentado complejiza el sentido del orden simbólico y la idea de comunidad ya no responde a un orden impuesto desde la *ciudad letrada* sino que se construye a partir de una dinámica siempre en proceso, siempre inestable. Los personajes de *Hijos nuestros* forman una banda en una de las villas bonaerenses que incursiona en robos, secuestros e incluso el asesinato. El mundo de las barras bravas futboleras se cruza con el delito y la represión policial, los bailes de cuarteto con la música rockera de los setenta, a lo largo de un itinerario que enlaza la villa con Puerto Madero, las vías del ferrocarril con las autopistas, Buenos Aires con Brasil. Recorridos azarosos que, lejos de aquel *flanêur* de los pasajes parisinos, diseñan fronteras cuyos límites difusos proyectan nuevos modos de pensar la idea de comunidad.

En la novela de Ponce, la violencia que se instala en la cancha de fútbol inscribe la violencia social, los enfrentamientos entre “barrabravas” argentinos, y bolivianos se unen a la represión policial: “...hay una escaramuza en otro ángulo de la plaza y la gente se mueve otra vez a la carrera, la gente es un caballo ciego que larga coces y relincha y se viene la policía montada, carga sobre la multitud, golpean los cascos de los animales, se encabritan las bestias, les saltan los ojos negros, y los policías largan rebencazos, los muchachos se repliegan a la carrera, algunos llevan gorritos de lana que se transforman en pasamontañas y tiran piedras en dirección de las fuerzas del orden, fuerzas del orden, fuerzas del orden, dejáme de joder, cabecea Bonanza hacia el televisor encendido, mirá Moni, cambiáme eso que me va a agarrar un ataque de hígado...” (Ponce, 2004: 41).

El montaje entre fragmentos a partir de las voces que transmiten las cintas grabadas superpone tiempos y lugares, como el *zapping* televisivo que realiza la Moni,

² “...actualmente los signos de la ciudad modernista se han desordenado completamente; las memorias se tornan inseguras al tiempo que el centro urbano desaparece o se reorganiza y las poblaciones se desplazan hacia los suburbios. Y mientras la megalópolis ya no puede imaginarse como una totalidad, la comunidad, la identidad y la subjetividad han tenido que ser repensadas o reelaboradas a partir de fragmentos y ruinas. [...] Filósofos, proyectistas urbanos e investigadores sociales [...] están obsesionados no solo con las hermenéuticas incomprensibles de la megalópolis sino también con la dificultad de definir una noción de *comunitas* a partir de su medio ambiente contaminado, los embotellamientos de sus calles y la violencia de la vida cotidiana.” (Todas las traducciones me pertenecen).

hermanastra del Bocha. Así, los procedimientos narrativos refractan la heterogeneidad social; la ficción instala relaciones transversales que marcan la dinámica y la complejidad en los procesos de configuración cultural. La idea de pertenencia social se organiza por oposición a una diversidad de *otros*: las “fuerzas del orden”, los habitantes de Puerto Madero, pero también respecto de otros grupos que habitan sus mismos territorios, como los “bolitas” o los “paraguas”: “Fue una declaración de guerra. Pero ya hubo varias, porque figurate vos que los bolitas pelotudos éstos están con la barra brava de Dock Sud, pero nosotros somos de la barra brava de Arsenal, no sé si captás la información en su detalle: ellos son *amigos*, nosotros *somos*. Te das cuenta, nosotros *somos*. Ya nos había dicho el Careca: nosotros *somos*, no sé si apreciás la información. Bonanza me tiende un mate.” (Ponce, 2004: 35).

El relato marca así una construcción identitaria que da cuenta de líneas de pertenencia y de diferenciación respecto de los *otros* que, en términos de Stuart Hall (2003), promueven interpelaciones y contribuyen a la dinámica de los procesos de identificación.³ En este sentido es posible leer también la alusión al Himno Nacional Argentino que se escucha antes del partido de fútbol, ante una cancha repleta y silenciosa: “El *speaker* había anunciado, a continuación el himno nacional de Bolivia y la rechifla ensordecía el aire, [...] y resonó otra vez la voz del *speaker* repetida en los parlantes distribuidos por todo el estadio, [...] y a continuación el himno nacional de la República Argentina y ssshhhhhh ssshhhhhhhhhhhh, silencio total total silencio por donde pasaban nítidos, rodando por la pelusa se elevaban hasta los escalones de la gloriosa número doce los acordes de la música patria, lentamente primero, más rápido enseguida y la entrada de las primeras letras *oíd mortales el grito sagrado libertad libertad libertad*”. (Ponce, 2004: 51-52). Se opera la reapropiación de un símbolo organizado como parte de la construcción hegemónica de la nación, un desplazamiento desde los sentidos sedimentados por la tradición hacia una resignificación que emerge desde la configuración cultural del colectivo construido a partir del “*somos*”. Grimson define la configuración cultural como “...un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad. Se trata de una noción útil contra la idea objetivista de que hay culturas esenciales, y contra el postulado posmoderno de que las culturas son fragmentos diversos que sólo los investigadores ficcionalizan como totalidades. La noción de configuración cultural busca enfatizar tanto la heterogeneidad como el hecho de que ésta se encuentra, en cada contexto, articulada de un modo específico.” (Grimson, 2011: 28). El texto literario organiza una construcción dinámica, que emerge en estrecho vínculo con las relaciones interculturales. Así el *somos* con el que se define la pandilla instala no solo una frontera identitaria, marcada por el sentido de pertenencia, sino también una frontera cultural, que reformula significados y sentidos.

El colectivo que conforma la pandilla del Bocha y el Careca se conforma a partir de marcas de pertenencia que implican posiciones fronterizas, al margen de la construcción que determina la hegemonía y que pone en evidencia las transformaciones que se operan en la dimensión social. En este sentido, Josefina Ludmer utiliza la metáfora de la isla como una construcción urbana que atraviesa y reformula el concepto

³ “Uso ‘identidad’ para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan ‘interpelarnos’, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (véase Hall, 1995). Son el resultado de una articulación o ‘encadenamiento’ exitoso del sujeto en el flujo del discurso, lo que Stephen Heath llamó ‘una intersección’ en su artículo pionero ‘Suture’.” (Hall, 2003: 20).

de ciudad y de comunidad: “Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) [...] 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...” (Ludmer, 2010: 131)

Las acciones que promueven los personajes incorporan la violencia, si bien la aparente naturalización de estas prácticas aparece en una zona fronteriza, donde también se incorpora un cuestionamiento. Así, los arrebatos pueden derivar en asesinato, como el caso de la joven que va en moto y a la cual el Careca aplasta con el auto como parte de un acto que articula la fiesta, el alcohol, las drogas y la transgresión de los límites. Sin embargo, también determina la expulsión transitoria del personaje, quien se exilia en Brasil durante un tiempo, y vuelve luego, pelado (“Careca”), a su lugar de origen: “...y paso la frontera a pata, ni me miraron los milicos del puesto, tomando mate con facturas, presento los documentos y respiro, aspiro, me lleno los pulmones y pienso que nada como estar en la tierra de uno. Y en el pueblo me cazo uno semidirecto a Buenos Aires y cuando bajo en la terminal, con un montón de dólares escondidos en el cinto y en el doble fondo de la valija de cartón, pensé que la ciudad era mía...” (Ponce, 2004: 67)

Fronteras que se desplazan, se reformulan, como los límites entre los géneros, a través del cuestionamiento de las fronteras de género sexual y de géneros literarios. Así, el narrador y Loren forman una pareja homosexual. Pero, además, Lorenzo representa una especie de *alter ego* del narrador; es quien expone la conciencia intelectual atravesada por los debates estéticos, desde la perspectiva de la teoría literaria. Loren cuestiona el texto de Rébora y este intenta “entender” y para “entender” hace falta traspasar los límites de la hegemonía discursiva, moverse en ese territorio cenagoso y fronterizo entre los discursos y las representaciones que se resisten a encajar en los moldes de las teorías: “Loren me critica asestándome los diez mandamientos y una tirada de huevos: uno) lo que estás escribiendo es un desbole total, raja para todos lados, son filones de historias parciales; dos) no tengo ni idea de cómo son los personajes...” (Ponce, 2004: 42). Critica también: la escasez de descripciones; su incorporación (la del propio Loren) a la historia como personaje; la jerarquización de los personajes; el exceso de “posibles narrativos”; la puntuación; el registro de las voces. (43)

El narrador incorpora una visión crítica de la realidad, pero también de la historia reciente, como un modo de indagar en los intersticios de la construcción identitaria colectiva y la memoria. Por ejemplo, al narrar la fiesta de disfraces que organiza Lorenzo, el narrador alude a la dictadura y la represión incluso en tiempos democráticos: “Un baile de terror, me dejo caer en la silla, la silla está ahí esperándome, todo el día así, un baile de terror, este país es de terror, otra que surrealista, si Breton pasara por aquí sale derecho para el manicomio, esto es una cueva de ratas que toman mate fumando cigarrillos norteamericanos. El tema es el horror: me disfrazo de Menem, de Cavallo, de Videla, de Junta Militar. Me disfrazo de Rébora. De Cabezas. No se olviden de Cabezas. Es una pegatina que está en la redacción, pero con el tiempo se va borrando, se pierde el contorno de la cara, se confunde el pelo con el fondo negro. No se olviden del reportero fotográfico Cabezas que asesinaron en Villa Gesell. No.” (Ponce, 2004: 62-63).

El relato arroja una mirada al pasado que proyecta una visión del presente y del futuro, incorporada plásticamente en la imagen del Bocha cuando narra el secuestro del ejecutivo de Puerto Madero: “Vos escondí la plata. No la toques hasta el año que viene.

Yo la escondí. El Bocha está fumando *Dunhill* y tira el humo hacia el río y el viento sopla y lo arroja hacia atrás, hacia su cara, hacia el fulgor de la autopista y de la villa más allá.” (Ponce, 2004: 81). Imposible no relacionar esta imagen con la figura del ángel del Paul Klee releído por Walter Benajmin. Sin embargo, el texto de Ponce da una vuelta de tuerca a esta imagen, al situarse en el Sur, en la periferia rioplatense; produce un giro hacia ese río de barro, neobarroso rioplatense que patina como la Moni en el barro de la villa y que vuelve como las culebras de Bonanza, como las cintas de los casetes que se enroscan en el cuerpo de Rébora mientras las destruye para reconstruirlas en el relato. Una espiral que va y vuelve entre el pasado y el presente, entre las calles de la villa, los edificios de puerto Madero, el departamento oscuro y decadente de Rébora, la redacción del periódico. La historia que se cuenta tratando de entender/entenderse, de pensarse como parte de una construcción en la cual está afuera y adentro al mismo tiempo, como parte de esos “hijos nuestros” que dan origen al título de la novela: “–Nos llamamos ‘Hijos Nuestros’. Somos ‘Hijos Nuestros’. /A mí me gustó enseguida. ‘Hijos Nuestros’, sonaba lindo, el canario cantaba y la cerveza estaba fresquita. /–¿Saben por qué? /Fresquita la cerveza. Estábamos saliendo de perdedores. Por fin./ –Porque somos los padres de los hijos de puta.” (Ponce, 2004: 80).

El enunciado instala una vez más la figura del espiral: todo igual y al mismo tiempo diferente, padres e hijos de sí mismos.

A modo de conclusión

La novela de Néstor Ponce incorpora elementos del contexto histórico social, al dar cuenta de una trama social que tensiona imaginarios culturales y reformulaciones de la idea de comunidad, que inscribe la heterogeneidad social y los procesos de asimilación y resistencia de las formulaciones ideológicas hegemónicas.

Rébora escribe, según explicita reiteradamente en el texto, “para entender”, la intención del trabajo se instala desde el comienzo en un impulso por desplazarse hacia el lugar del otro e instaura la ficción como un modo de conocimiento alternativo, que pone en evidencia las transformaciones sociales, el corrimiento de las fronteras culturales y la configuración de nuevas identidades, al margen de los límites que traza la hegemonía.

El texto organiza un relato fragmentado, que fuga de las normas estilísticas que mandan la gramática y la teoría literaria, una narración que se va “enroscando” y conformando la “pesadilla de culebra negra” que sostiene el impulso narrativo. Un relato crispado que se raja con ese grito que resuena, repetido, en medio de la noche y que se reitera en el final de la novela: “...es un grito de otros que pasa por mi voz, que sale y que corre, que corre y que sale, por fin, por fin. Grito, gritamos todos en la ciudad y yo estoy llorando.” (85). Un grito que encarna, en esa nota que quiebra el silencio de la noche, un dolor que emerge desde el centro del Sur. El grito que es el de un conjunto de “hijos nuestros”, padres e hijos de una genealogía que vuelve, espiralada como el cuerpo de la culebra, hacia el centro del horror que anida en las entrañas de nuestra memoria.

Bibliografía

Alarcón, Cristian. 2010. *Si mi querés, quereme transa*. (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma).

- Anderson, Benedict. 1993. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. (México: Fondo de Cultura Económica).
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2009. *La virgen Cabeza*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the lettered City. Latin America in the Cold War*. 2002. (Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press).
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. (Buenos Aires: Siglo XXI editores).
- Hall, Stuart. 2003. "1. Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. (Buenos Aires: Amorrortu), 13-39.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- Olgún, Sergio. 2012 (2010). *Oscura monótona sangre*. (Buenos Aires: Tusquets editora).
- Pino, Mirian. "Poéticas de la memoria reciente en *Hijos nuestros* (2004) y *Desapariencia no engaña* (2010) de Néstor Ponce" en AAVV. *Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina, octubre 2012. Recuperado de: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/ep/v-seminario/programa-v-seminario.pdf>
- Ponce, Néstor. 2004. *Hijos nuestros*. (México: El viejo pozo).
- Rama, Ángel. 2004. *La ciudad letrada*. (Montevideo: Arca).