



everba

Everba, revista de estudios de la cultura
Buenos Aires-Berkeley | ISSN: 1668-1002

Janeiro / January / Enero 2019

nos@e-verba.org

e-verba.org

About | Sobre everba

Everba es un espacio múltiple para la cultura. Nuestra idea es publicar textos críticos y de creación tanto en español, como en inglés, francés y portugués, renovando los artículos una vez al año. Everba, en estos momentos no está aceptando contribuciones de textos creativos, (poesía, cuentos, ...) que no hayamos específicamente pedido. Si desea contribuir con un texto crítico, entrevista o reseña, envíe una sinopsis de media página a nuestros editores con su e-mail personal. Everba agrupa e imprime la colección de textos críticos una vez por año académico. El número de impresiones es mínimo con el único fin de ser archivadas en algunas bibliotecas locales. Por otro lado, la impresión puede ser obtenida gratuitamente en formato Adobe PDF. Ésta puede ser impresa con toda libertad y archivada en bibliotecas personales o públicas con la única condición de que se preserve el formato original completo. Si tiene alguna pregunta, no dude en consultarnos. Everba es indexada en el International Bibliography del MLA (una base de datos con bibliografías de artículos, libros y tesis del Modern Language Association) e incluida en el directorio de revistas académicas del LATINDEX (una base de datos de información de publicaciones científicas de Latinoamérica, el Caribe, España y Portugal.) ISSN: 1668-1002 Entre el 2002 y el 2005 everba fue editada en Berkeley California. Desde el 2017 everba comenzará a ser reeditada por un comité editorial integrado por profesores del Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y el Modern Language Department of Berkeley City College. Everba es una revista arbitrada (revisión por pares/con referato).

Everba is a website that functions as a magazine and a database of articles about cultural activities and literature related to Latin America. We publish critical articles and creative writing in Spanish, English and Portuguese, which we update two times a year (summer and winter). We do not accept creative writing contributions that we do not specifically ask for. If you would like to submit a review, article or interview, please send a half-page abstract with your return email address. Everba is indexed by the International Bibliography of the MLA (a bibliography of journal articles, books, and dissertations of the Modern Language Association) and included in the LATINDEX Directory of Journals (a bibliographical information system for the serial scientific publications of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal) ISSN: 1668-1002 Between 2002 and 2005 everba was edited in Berkeley California. Since 2017 everba will begin to be re-edited by an editorial committee composed by professors from the Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche and the Modern Language Department of Berkeley City College. Everba is a peerreviewed journal.

Copyright Notice: all material in everba is copyright. It is made available here without charge for personal use only. It may not be stored, displayed, published, reproduced, or used for any other purpose whatsoever without the express written permission of the author.

everba

revista de estudios de la cultura

ISSN: 1668-1002



Contacto

Programa de Estudios de la Cultura
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Av. Calchaquí 6200
(1888) Florencio Varela
Buenos Aires, Argentina

Modern Languages Department
Berkeley City College,
2050 Center Street
Berkeley, CA 94704
USA

nos@e-verba.org
e-verba.org

Comité editorial

(En orden alfabético)

Adao Deolinda, University of California at Berkeley and Berkeley City College

Banga Fabian, Berkeley City College | editor-in-chef

Biaggini Martin, Universidad Arturo Jauretche

Buquen Kenny, Berkeley City College

Cuda Emilce, Universidad Arturo Jauretche

Itchart Laura, Universidad Arturo Jauretche

Pellegrini Marcelo, University of Wisconsin, Madison

Listado de evaluadores externos:

Dr. Omar Cesar Albado

Dr. José Carlos Caamaño

Dra. Jane Dilworth

Dra. Lía Sabrina Noriega

Dr. Fabián Banga

Dra. Marta Noemi Casale

Dra. Nora E. Longo

Dr. Marcelo Weisel

Dr. Nicolas Herrera

Doctorando Facundo Petit de Murat

Mg. Laura Bagnato

Mg. Andrea Vilarriño

Contenidos

About Sobre everba.....	2
Comité editorial.....	4
Textos críticos.....	6
Culture of Mercy and Social Reconciliation: Theological Perspective of Mercy and Alterity in Pope Francis. <i>Alex Villas Boas</i>	7
Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino. <i>Karina Mauro</i>	19
El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires. <i>María Ana del Valle Ojeda</i>	28
Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta. <i>Jorge Monteleone</i>	47
La policía bonaerense y los asentamientos en La Matanza. Un primer acercamiento a las fuentes documentales. <i>Victoria D'Amico y Martina Moriconi</i>	55
Talking about conurbano. Revisiones estéticas de la “periferia” en los imaginarios <i>(con)urbanos de la literatura argentina contemporánea</i> . <i>Patrick Eser</i>	66
Poesía.....	86
Pasajera en trance. <i>Fabian Banga</i>	87

everba

revista de estudios de la cultura

ISSN: 1668-1002

Textos Críticos



Culture of Mercy and Social Reconciliation: Theological Perspective of Mercy and Alterity in Pope Francis

Alex Villas Boas¹

Introduction

You say that, like the river
As the river
Love Will come
Love
And I can no longer pray in any way
And I can no longer believe in love in any way
And I can no longer wait for love in any way
(Pavarotti in *Miss Sarajevo*, 1995)²

In this beautiful song from Pop Rock Band U2, that there is a special participation of Pavarotti, the main theme is about the *kairos*, an opportunity time to discover or rediscover our way and a meaning to pursuit, represented in the expression “is there a time”. This kairological meaning is expressed in a dialectical tension between the hope expectation and the disillusion with the love. In this tension born a hope wisdom that knows this dialectical tension as a time for each thing, e all times we can learn something, and from this learning could born too many narratives, hope narratives, pain narratives, very beautiful narratives that express in which our desire be turn when the love catches up and hate narratives that express what we can be turn when the injustice, and her bitterest fruit, the violence, hit us.

1 PhD in Theology by Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC Rio), with postdoctoral research in Spirituality by Pontifical Gregorian University (PUG Rome). Full Professor at the Graduate Program of Theology and at the Graduate Program of Human Rights and Public Policies at the Pontifical Catholic University of Paraná (PUC PR). Research Group Leader Theopathodicy: Spirituality, Culture and Praxis, registered in the Brazil National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). Email: alex.boas@pucpr.br.

2 “Dici che come fiume/come fiume/L'amore giunger/L'amore/E non so pi pregare/E nell'amore non so pi sperare/E quell'amore non so pi aspettare” cf. U2. *Miss Sarajevo* in *Original Soundtracks 1*. Prod. Brian Eno. 1995.

The wisdom is not in the one side of the narratives, but in the knowledge that come from the dialectical tension between the insistence of faith about the way to good, as “the river, finds its way to the sea” like the song says and the temptation of the way to evil, Temptation to yield injustice, not to recognize the dignity of the other, to infringe on violence. The wisdom is born from the dialectical tension between the will of meaning and the desolation of non-sense. Great political leaders are masters to conduce the people in this faith of the good over the evil, recognizing signs of this dialectical process, to discern the next step forward the common good.

The quick elimination of the narrative could be a way of elimination of the alterity. But how we could believe in a narrative that express itself in values to camouflage injustice and violence. The Italian political scientist Antonio Baggio talk about of the *fraternity as forgotten principle* in the French Revolution (BAGGIO, 2013, p. 35-52), but Sarajevo, and the pain of the Balkans taught us all that the systematic elimination of the other, such as ethnic cleansing, can be defended in the name of “Brotherhood and Unity”, as political purpose of the fratricide in the Balkan War (GROVE, 2018, p. 8-25).

Such ambiguity and complexity of narratives calls for a deeper analysis, an analysis of the political unconscious present in the narratives. For that, I would like to talk about the Fredric Jameson’ political unconscious present in narratives.

1. The political unconscious of Fredric Jameson

Fredric Jameson follows the hermeneutics of suspicion seeing fundamentally the basis of the inauthenticity of truth in his own language, as Expression of the psychodynamics that interfere in the way of being, to hide from themselves the narcissistic intentions themselves. Jameson when dealing specifically with ideology having its root in language, speaks of this political unconscious, therefore, as a sensibility that settles in the way of being personal, social, and consequently political. Like the dynamics of the flawed Act, the contradictory act of the policy is manifested in the particularly human phenomenon of language, a way of excellence in the political sphere. The complex and dynamic elements of this depth politician unconscious are presented as movements that interpenetrate in three concentric circles, namely the political, social and historical level of this dynamism.

The **First level** is the scope of the politician, and it is in the use of the word, and therefore, in the first level of language. More precisely the political language of the first level is the chronicle of the facts, as “narrative of the politician”. Also, could be include the “gestures” Which is intended as a “symbolic act”, and thus mobilizes sensitivity.

The **Second level** It is the social scope, which is configured as a language of conflict, where it clashes what Jameson calls “ideologeme”, that is, ways of thinking the world that settle in the world view of individuals as ready speeches that are played. The social sphere polarizes

the conflict, which inaugurates an insoluble war of “ideologeme”. This social antagonism is the typical category of the social.

The **Third level** it is the historical scope, which Jameson links with history of the modes of production succession, which operate as a kind of wave that clashes with the other before the hangover, thus producing an effect of synchronous perception, giving the impression that no other mode of production is possible, besides the one that lives in that moment of history. Given this effect of synchronic perception is incurred in the risk of seeing social conflict as something natural, as something that has no solution incurring a conformity. In that sense, for Jameson the “history in the textual form” is “inaccessible”. The history “is not a text”, but the place in the time when it manifests the “necessity” of the historic moment, which Jameson refers to as the expression “what hurts”, of what “injures” and which “imposes limits inexorable to the individual and to the collective praxis” (JAMESON, 1992, p. 32; 75-92).

In this perspective the history asks for another hermeneutics in which narrative is a socially symbolic act, but that needs to be read from the conflict as a symptom of the people necessities, which cannot be muted.

2. Mercy and alterity in Pope Francis

The conflict and antagonist as typical category of the social language demands discernment. The “principles of discernment” as “bergoglian priorities” aims to the social dialogue and could be a good interlocutor with Jameson’s political unconscious.

The four principles of discernment present in *Evangelium Gaudii* (=EG):

- 1) **time is higher than space (EG 222):** This dimension suggests that there were “difficult times”, while “expression of the boundary that is living in a circumscribed space”, but the “time” relates to the “fulness of the horizon” and assumes the opening to the future, in a succession of moments, in which the spirit raises An enlargement of the perception of changes and what remains authentic. Given the reality of things, the primacy of time leads to the question of what process led to this situation in order to reverse the process. It refuses a condemnation definition of what it is, for an understanding of what has become and what may be;
- 2) **unit prevails over the conflict (EG 226):** The conflict in the human condition is inevitable and therefore cannot be “ignored” or “concealed”, but I accept. What we will do with it is that it differentiates us, so that “facing” the conflict implies “to endure”, to seek “resolve” and to transform into an opportunity for a process of peacemaking;
- 3) **Reality is more important than the idea (EG 231):** The distance counts lies, allowing suitable abstractions to itself, and incriminating of others, in order to conceal the reality,

and create abstractions of countless orders to justify the indulgences. The Gospel is always challenging and the act of faith an appeal that emerges from reality. The ideas may be in the service of an intimate resistance to the ever greater challenge of the Gospel, so the head thinks better from where the feet arrive;

- 4) **The whole is superior to the part (EG 234):** It is the discernment to seek the greater good, or even the most universal good. This requires summing up the looks in order to get a broader perspective of the complexity of reality. Pope Francis uses the model of the “polyhedron” that “reflects the confluence of all parts”. In this confluence is contained all the action of the spirit on his people, “scholars and workers, entrepreneurs and artists”, even of “people who can be criticized for their mistakes have something to offer that should not be lost”. The discernment It happens in community, and it is confirmed by this, in its dynamics of walking from Babel to Pentecost;

And the way to social reconciliation is promoting the **Culture of mercy**

2.1. The culture of Mercy

In Pope Francis the theological task assumes a cultural act in the Levinas’ meaning of *Liturgy* as divine service to the people, for it is the culture that opens up perspectives to welcome the action of grace that always precedes human consciousness. The discernment of culture is linked to the discernment of the signs of the Times, and with the Holy Year, it seems to cast the seeds of a culture of mercy.

In this way the extraordinary Jubilee of Mercy was the opportune moment to foster the “culture of Mercy” (*Misericordia et misera* (=MM) 20). After 25 years of *Dives in misericordiae* Francis announces a Jubilee Extraordinary of mercy with the proclamation of *Misericordiae Vultus*. In that sense the *Misericordiae Vultus* (=MV) receive the *Dives in miresicordae* (=DM) especially in mentioning the “oblivion in which the theme of Mercy in Culture” (DM 2 apud MV 6-7), as well as the motivation of “announcing and witnessing mercy in the contemporary world” which is rooted in Christ himself, from which emanates the “authentic life” of the Church “ When professing and proclaiming mercy “(DM 15; 13 apud MV 7).

To Pope Francis “Jesus Christ is the face of the father’s mercy “, constituting the” synthesis “of the” Mystery of the Christian faith “, and such mercy became alive, visible, and reached its climax, in the theological perspective of Francis and unlike John Paul II who It accentuates the crucified, in Jesus of Nazareth. Making direct reference to the father “rich in mercy”, does not emphasize the cross in Jerusalem, but life in Nazareth, “Source of joy, Serenity and peace”:

The father, “rich in Mercy” (Ef 2, 4), after having revealed his name to Moses as “merciful and forgiving God, leisurely in wrath, full of goodness and fidelity” (Ex 34, 6), it has not ceased to make known, in various ways and in many moments of history, its divine nature. In the

“Fulness of Time” (Gl 4, 4) when everything was ready according to his plan of salvation, he sent his son, born of the Virgin Mary, to reveal to us, in a definitive way, his love. Who sees him, sees his father (cf. Jo 14, 9). With his word, his gestures and his whole person, Jesus of Nazareth reveals the mercy of God (MV 1)

Thus, if to John Paul II the emphasis of God’s mercy best manifests itself in the crucified Christ for Francis it manifests itself in *Jesus of Nazareth*. The emphasis of mercy is seen by the initiative of God that “comes to our meeting” and not by the obedience of the son in the sacrifice. Also contrasts the mercy as “the fundamental law that lives in the heart of each person” that “unites God and man” rather than the law that is limited to “Put weights on the shoulders of people but annul the mercy of the Father” (MV 13).

Mercy is not only one of God’s attributes, but his “own nature” and “the keyword to indicate the act of God to Us” and “his responsibility for us” who “desires our good and wants to see us happy, full of joy and serene” and this “must To guide the merciful Love of Christians” to one another. “ Therein lies the “credibility of the Church”, which must take on the “behavior of the Son of God, who goes to meet all without excluding anyone”, an “Oasis of Mercy” (MV 7). In the mercy of God is manifested “special mode his omnipotence” which “became visible and palpable in the whole life of Jesus”. “All in him speaks of mercy” and “in him, there is nothing lacking in compassion,” for “his person is but love, a love that is given free” and “in all circumstances, what moved Jesus was only mercy, with which he read in the heart of his and responded to the most authentic needs they had” (MV 4-5).

So, rather than emphasizing a spirit of fear and alarm face “the tensions and threats that in the document reconcile seemed only to outline themselves and not fully manifest all the danger that in themselves closed” the contemporary World (DM 10) to resume “A current of Admiration interest [which] came out of the Council on the current world “and prefers” instead of desalentadores diagnoses “talking to the current world with dire omens” offering “remedies full of Hope” with “messages of hope and words of trust”. Reassumes with Paul VI that the church “not only respected but also honored human values, he supported all his initiatives and, after purifying them, approved all their efforts,” as well as considers that the “doctrinal wealth is guided only to this: to serve the Man, in all circumstances of his life, in all his weaknesses, in all his needs” (MV 2 alluding *Address of Pope Paul VI during the Last General Meeting of the Second Vatican Council*, 1965).

With this, it does not negate the “situations of precariousness and suffering present in the present world”, but escapes an individualistic moralism by pointing to structural problems that affect the lives of all, as the “indifference of the rich people”, the consciousness “asleep In the face of the tragedy of poverty, “for the poor are the privileged of Divine Mercy” (MV 9). And with that, the *Greater insistence* From the “call to conversion” to “people who are far from the grace of God for their conduct of life,” It is not addressed to the “triple lust” so valued by Jansenism and present in *Dives In Mercy* (DM 14), but particularly emphasizes those who fall into the “terrible trap of thinking that life depends on money”, namely “those belonging to a

criminal group”, to those who give in to “violence used to accumulate money”, the “Fautoras people or accomplices of Corruption, “considered a” plague Rotting of society “:

It is a grave sin that cries to the heavens, because I mine the very foundations of personal and social life. Corruption prevents you from looking at the future with hope, because, with its prepotency and greed, it destroys the Projects Of the weak and crushes the poorest. It is an evil that hides in daily gestures to extend later to public scandals. Corruption is a default in sin, which seeks to replace God with the illusion of money as a form of power. It is a work of darkness, fueled by suspicion and intrigue (MV 11-12).

Moreover, mercy in Francis implodes any remnants of Jansenist influence in the theological language and implodes the theology of the election with the prospect that “Mercy has a Valencia that transcends the borders of the church that it makes us more Open to dialogue, to better know and understand; Eliminate all forms of closure and contempt and expel all forms of violence and discrimination, for “The mercy of the Son of God knows no bounds and reaches all, without excluding anyone” (MV 15-16). Thus, it accentuates the primacy of the Divine Initiative as being the “nature of God” compared to a “father who never gives up until he has dissolved sin and overcome the refusal with compassion and mercy.” Francis himself assuming for himself the expression of saint Beda In his homily on the conversion of Matthew into looking at Matthew, a public sinner, “with merciful love and chose him” [*Miserando atque eligendo*]. In this way, the disciples are “called to live the mercy” not because asked by the father to be merciful with the son, but “because, first, mercy was used for us” (MV 5).

Each in its own way realizes its conception to reconcile from its own emphasis. Decided to fight Communism, John Paul II ends the *Dives In Mercy* Warning for the “resistance forces of human history” to divine Mercy [conversion], namely the “heterogeneity of contemporary civilisation” and the “denial of God in the human World” in which it is necessary to discover a new phase of “Realization Of the Church “that” in which *You are not allowed, under any circumstances, Close yourself on Yourself*” (our emphasis), as a great task of” to comply with the Vatican Council II “(DM 15), whereas the *Misericordiae Vultus* In the dynamics of surpassing the Church’s self-referentiality temptation, Francis asks

[...] that he [Holy Year] make us more open to dialogue, to better know and understand; Eliminate all forms of closure and contempt and expel all forms of violence and discrimination (MV 15).

John Paul II offers mercy as an invitation to the conversion of the cultural anthropocentrism to open to the theocentrism, as the main contribution to reconcile this culture of God’s closing in the world. Francis understands that the main contribution to reconciling is the relationship between “Theology and pastoral, between faith and life” (FRANCIS, 2015). Each in its own way interacts with the culture, the first tends to a more philosophical clash and with a derogatory tendency of contemporary culture, especially with regard to communist materialism, as

resistance and denial of God, whereas the second Dialogues from the pastoral experience, from the conviviality with the concrete men and women and tends to see as positive cultural diversity, not without condemning the model of capitalism in force, cultural model that does not deny God explicitly, but promotes an atheism Practical.

At the end of the Jubilee of Mercy, by making reference to the commentary to the Gospel of John by St. Augustine emphasizes that “they were only two” to “Measly and merciful”, thus accentuating the kairological aspect in Augustinian theology, rather than the hamartiological, and with that points to the mystagogical aspect of the Spirit leading from the *Happy life* and operates silently in the human heart, present in the *De Magistro* (VILLAS BOAS, 2016a, p. 293-305), so in the “center” of the story of the person is “the love of God” that “you can read it in each person’s heart, including his most hidden desire and you must have primacy over everything. “ Jesus “read the Heart” of the sinful woman and “there found the desire to be understood, forgiven and freed.” It does not condemn, but it responds with a “long silence”, whose intention is to “let the voice of God emerge” in consciousness. Do not condemn help “look to the future with hope, ready to start your life” to “proceed in Love”. Although it remains the “condition of weakness” it is dominated by the “love that allows to look beyond and live in a different way” (MM 1).

In this way, the “imperative of Love” in Francis is the “forgiveness” not the Compliance with the standard as an expression of a value. Given the change of imperative, “For this reason none of us can put conditions to mercy,” which must always remain an “act of gratuity”, an “unconditional and undeserved love”, so that “one cannot risk opposing us” between Misery And mercy “to the” love with which God enters into the life of each person. “ The coming of God in the person’s life breaks the “circle of selfishness” to transform into “instruments of mercy”. The experience of mercy generates “Joy” and “Serenity” not to lose in the “various afflictions and worries” (MM 3). The love of God Always “precedes, accompanies and remains with us, notwithstanding our sin” (MM 5).

In the liturgical ecclesial sphere the rescue of this mystagogical dynamic is also encouraged in which the path of reconciliation with God should be “respecting with patience” the “step” of the penitent (MM 10), in which the priest must maintain the conscience of “sinner but Minister of Mercy” (MM 10), “even in the most complex cases, where one is tempted to do Prevailing a justice that derives only from the norms, one must believe in the strength that springs from divine grace “(mm 11), for” God is never far away when these tragedies live “(mm 13), and not rare” is a pardon that can be obtained, starting first of all by Live the charity “(MM 8).

With this spirit of “Mercy’ And, consequently, made instrument of mercy “(mm 16) must look at the” complexity of the current family reality “(mm 14), and” make palpable as the liturgical signs and our prayers are expression of the mercy of the Lord “(mm 15), because” nothing is more Pleasing to the father than a concrete sign of mercy “which” by his own nature “;” becomes visible and palpable in a concrete and dynamic action “that introduces in the” on

the path of charity “and” purifies the eyes to recognize the most hidden needs “(MM 16). The homily, within this culture of mercy, must present a “God speaks to us today as friends “, a” consolation announcement “in which the truth should not incur the risk of moral but to walk” hands-on with beauty and good “(MM 6) and so respond to the desire of *Color Unquietum* In its inclination to the good, thus fulfilling the role of Christian preaching as “cultural heart of the People” which “conveys spirit, encouragement, strength, impulse” in “Key of maternal dialect” or even “maternal culture” (EG 139) that remeans the sensitivity to the extraordinary to welcome “the wonders of God’s Mercy” (MM 7).

However, if “the culture of Mercy forms in the assiduous prayer, in the opening Docile to the action of the spirit, in familiarity with the life of the Saints “is also” in concrete solidarity with the poor “(MM 20) that the” social character of Mercy “manifests itself and” requires that not remain inert but afugentemos indifference and hypocrisy For the plans and projects not to be dead letter “and” so that justice and a dignified life do not remain mere words of circumstance, but are the concrete commitment of those who want to witness the presence of the Kingdom of God “(MM 19).

The “mercy as social value” “urges to roll up the sleeves to restore dignity to millions of people who are our brothers and sisters, called with us to build a ‘ reliable City ’” (MM 18) and so fights not the otherness, but the “culture of individualism Exacerbated “culture that” especially in the West leads to losing the sense of solidarity and responsibility towards others “(MM 18). The culture of mercy in Francis seeks to foster both solidarity and justice of a dignified life by promoting another sensibility in order to “not avert the look of new forms of poverty and marginalization that prevent people from living with dignity” (MM 19).

It is the “option for the poor” with “theological category”, because it is God who gives them “their first mercy”. This “divine preference” produces another subjectivity and brings “consequences in the life of faith of all Christians called to have the same feelings of Christ” (EG 198). It is this “option for the latter that society discards and desires” (EG 195) that avoids the “temptation to limit itself to doing the ‘ Theory of Mercy ’”, Temptation that “is overcome to the extent that This It is a daily life of participation and sharing, “essential aspect” of the “mission” and “of the Whole Christian life”. The second imperative of love of Francis is: “We must not forget the poor: it is an invitation today more current than ever, which is imposed by its evangelical evidence” (MM 20).

This relation between Culture of Mercy And Option for the poor it is expressed at the closing of the extraordinary jubilee in which the “World Day of the poor” on the “XXXIII Sunday of the common time” for the purpose of “to reflect how poverty is at the heart of the Gospel and to realize that there can be no justice or social peace as long as Lazarus lies at the door of our house (cf. Luk 16, 19-21) (MM 21).

The culture in Pope Francis is something “generator of meaning” and in this condition producing “language, symbols, messages and paradigms that offer new life guidelines” (EG 73). However

The culture is something dynamic, that a people recreates constantly, and each generation transmits to the following a set of attitudes reBarking at Several existential situations, which this new generation must reproduce in the face of the challenges themselves. The human being “is simultaneously the son and father of the culture where it is inserted” (EG 122).

The profound of this dominant culture in contemporary religious culture that endorses this immanentism and sustains a spirituality of well-being, as well as Blame of alterations and indifference to the poorest lies in what the bishop of Rome calls “spiritual worldliness” which “hides behind the appearance of religiosity and even of love to the church,” but seeks “instead of the glory of the Lord, the Human glory and the Personal well-Being, “a reprint of the evangelical Pharisaic” (Jo 5.44) and thus “seek their own interests” and not the “interests of Jesus Christ” (Fl 2, 21) because “do not humanize or give glory to God.” Such worldliness is “many forms” according to the “type of people” and “situations”, and by invading the church, it becomes “infinitely more disastrous” (EG 94)

If the cultural form that supports the design of the neoliberal market is the *Sick Individualism* Is the “real cure” happens in the “way we relate to each other, “in a *Mystical* fraternity “, “contemplative”, and therefore, who knows “to see the holy grandeur of the Next”, “ discovering God in every human being “; tolerate the annoyances of coexistence clinging to the love of God “; to open the heart to divine love to seek the happiness of theAs the search for its good father “(EG 92). This contemplative opening of the authentic Christian culture that is embodied in order to reconcile the cultures allows to welcome the dynamism of grace to see beyond the narcissism itself.

The foundation of the relationship between Mercy And alterity is what we might call the Franciscan creed:

To confess a father who loves infinitely every human being implies discovering that “thus gives him an infinite dignity.” Confess that the son of God took on our human flesh means that every Human person It was elevated to the very heart of God. Confess that JeSUS has given his blood for us prevents us from having any doubt about love without limits that ennobles all human. His redemption has a social sense, because “God, in CrisTo, it does not redeem only the individual person, but also the social relations among the men. “ To confess that the Holy Spirit acts in all implies recognizing that he seeks to permeate the whole human situation and all Links soThe Holy Spirit has an inventiveFinite, itself of the divine Mind, which knows how to provide undo the knots of human vicissitudes more complex and impenetrable “(EG 178).

The concrete relationship between alterity and mercy does not negate the possibility of conflict, because “social peace” does not become a cynical “irenicism” Or as” mere absence of violence “by the control imposed in a totalitarian way to society, or as” social organization “that silences and stifles the Claims With the pretext of building an office consensus or a fleeting peace for a happy minority. The tranquility of the privileged will be constantly placed in Check In view of the “dignity of the human person and the common good”, especially with regard to the conflicts emerging from issues with the “distribution of inputs, the social inclusion of the poor and human rights”. Destare, for the task of peace “it is necessary a prophetic voice”, and a daily effort to search for “order dear to God”, a peace that is the fruit of the “integral Development of all”, and the absence of this will be “seed of new conflicts and varied forms of Violence “(EG 218-219). The conflict is not resolved by *syncretism* or *absorption of one another*, but within a posture *analeptic*, that is, “in the resolution in a higher plane that retains in itself the precious potential of the polarities in contrast”, seeking to collect the best of each, both in pastoral action and in political action (EG 228; CUDA, 2016; VILLAS BOAS, 2016b, p. 761-788).

Mercy presents its most concrete relationship with the alterity in the culture of the meeting and in the dialogue that respects the mutual dignity of people and peoples, to achieve an Easter for unity and the common good. It is the culture of the encounter that allows “masses dragged by a dominant force” to become a “people”, within a “Constant process” involving “each new generation” within a “pluriform harmony “, united in pursuit of peace, justice and Brotherhood (EG 220-221).

Conclusion: The historical leadership of social movements

In Francis the “option for the poor is a theological category”, that is, where “God” manifests His mercy before more ‘ to them ‘ (EG, 198), and where, therefore, there is a *Locus revelationis* that manifests as *wisdom of the popular districts*, in a way of being supportive and with faith in life capable of “weaving bonds of belonging and coexistence That transform overcrowding into a community experience, where the walls of the self are knocked out and overcome the barriers of selfishness. “ There,

It is expressed in values such as solidarity, to give life for the other, to prefer birth to death, to give Christian grave to its dead; offer a place for the sick in their own home, share the bread with the hungry [...] values that do not appear quoted in the stock exchange, values that are not the object of speculation nor have market price (FRANCIS, 2015).

And so, Divine mercy and option for the poor are soteriological categories correlates of the density of the Christic Mystery. The option for the poor is at the same time acknowledging and welcoming the grace of God’s mercy, as well as responding to the evangelical call of being “Merciful as your Father is merciful” (EG, 60), inseparable from the call of being a

church that feels, thinks and acts from the optics of this wisdom of the poor and summons everyone to act essentially for these, for “The path of Jesus began in the periphery, will *of* poor and *with* the poor for all “(FRANCISCO, 2015c). In Francis the option for the poor energizes the soteriology of Divine Mercy, which reorients the infinity of desire to the path assimilating the wishes of Christ, in which “There is an inexhaustible desire to offer mercy,” the fruit of having experienced the infinite mercy of the father and his diffusive strength. “ Before the infinite human desire in his Wandering, the Christ “communicates Infinite Mercy” (EG, 164), which is a God self-communicate in human existence as a sense donor of a unique personal identity for each, but inspired by the opening Christ to the other, like Christ.

The desire of the encounter with the other in their miseries is streamed by the encounter with the Christ who communicates the Divine Mercy and the vital force of love to our miseries, having as the direct effect the desire to love, and here the agape’s subjectivation begins to operate the resignificance of narcissistic subjectivation. In the initiative of God Loving affective and effectively human alterity roots the Christian sensibility of alterity and responsibility with creation. However, such “imperative to hear the cries of the poor” (eg 179-180) has “beginning in the innermost of ourselves” (EG 193), or otherwise said, is grace to be desired as a response to agape’s subjectivation that the Holy Spirit streamlines.

However, there is also the unfolding of this option for dialogue with social movements. The Reverence for creation, magnified in consciousness Ecological, and serve the “periphery of existence” all, but above all serve the poor, supporting new historical processes engraved by social movements, being a poor church and thus saving themselves from their self-referentiality sterile, as exercising ordination of the Christian sensibility in change of time, way from a poor church to the poor, who prefers to be poor and humble with Christ, that is, that seeks to stay true to the evangelical sense that animates and sustains his vocation, than rich and Powerful, and thus corroborates with the structures of cultural domination that support the cultural contradictions of the model of globalization that replaces human dignity for profit, incurring the deviation of its deeper realization, both of the mission that produces Fruit, as well as personal realization that digs deeper into the missionary soul. The culture of mercy shifts the accent of moralistic criticism of an imaginary reductionist of the understanding of “sins of the Flesh” to point More aggravating severity of the sins of the spirit, the beginning of the intellectual sin of forgetting the poor, as an option of Christ himself, itinerary Soteriological that the Latin American church enriches the Universal Church, Pope Francis.

The Pope Francis’ discernment here operates with emphasis on social dialogue as a contribution to peace (EG 238-258) assumes the grace of welcoming unity, e Therefore, the desire “of”, and the cooperative effort of conscious insistence, for a culture of the meeting that allows the widening of perspectives of reality, without subterfuge. Social dialogue is an instrument of transformation and must happen between: 1) State and society; 2) with the WorldViews of cultures and sciences; 3) with other believers as “ways of peace for a wounded world” in this sense one can better understand the relationship between language and Praxis in Francis within his imagery consciousness and the contemplative tradition in the action

of Ignatian spirituality, while his gestures have a theological density that Aim to promote A culture of the Meeting for social dialogue and for peace, without denying conflicts, but rather giving visibility to them.

Bibliographic Reference

BAGGIO, Antonio. The Forgotten Principle: Fraternity in Its Public Dimension in CLARITAS - Journal of Dialogue & Culture, Vol. 2, n. 2 (2013), p. 35-52.

CUDA, E. Para leer a Francisco: Teología, Ética y Política. Buenos Aires: Manancial, 2016.

FRANCIS. Apostolic Exhortation *Evangelii Gaudium* - On the Proclamation of the Gospel in Today's World. Vatican: Libreria Editrice Vaticana, 2013.

FRANCIS. Apostolic Letter *Misericordia et misera* - At the Conclusion of the Extraordinary Jubilee of Mercy. Vatican: Libreria Editrice Vaticana, November 20th, 2016.

FRANCIS. Visit to Kangemi Slum in Apostolic Journey of His Holiness Pope Francis to Kenya, Uganda and the Central African Republic. Libreria Editrice Vaticana, November 27th, 2015.

GROVE, Jelena H., From Brotherhood and Unity to Fratricide: Propaganda in Former Yugoslavia. University Honors Theses, 2018.

JAMESON. F. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

JOHN PAUL II. Encyclical *Dives in Misericordia*. Vatican: Libreria Editrice Vaticana, 1980.

PAUL VI. Address of Pope Paul VI during the Last General Meeting of the Second Vatican Council. Vatican: Libreria Editrice Vaticana, December 7th, 1965.

U2. Miss Sarajevo in Original Soundtracks 1. Prod. Brian Eno. Mercury: 1995.

VILLAS BOAS, Alex. Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da Teologia. São Paulo: Paulus, 2016a.

VILLAS BOAS, Alex. Francisco e a Teologia Da Cultura in *Pístis & Práxis*, v. 08, n. 03 (2016), p. 761-788.

Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino

Karina Mauro

(CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA)

Resumen: En el presente artículo nos proponemos realizar un análisis de las formas populares en el teatro argentino, con el objeto de aportar herramientas conceptuales para reflexionar acerca de las disputas y las tensiones que atraviesan la escena y la cultura actuales. Para dicha indagación realizaremos una caracterización estética de la actuación popular mediante tres aspectos a los que nos referiremos someramente: la corporalidad que pone de relieve esta poética, el efecto de “carnavalización” que ejerce en relación con la cultura dominante y el vínculo no pedagógico que promueve entre la escena y la platea. Por último, reflexionaremos brevemente sobre el campo teatral en la actualidad y el imaginario que circula en el mismo acerca de los sectores populares y su acercamiento al teatro. Utilizaremos marco teórico y metodología procedente de los estudios teatrales argentinos, tanto históricos como recientes.

Los estudios sobre teatro popular en la Argentina se deben a Osvaldo Pellettieri, quien centró sus investigaciones en el denominado ciclo del sainete (1890-1930). Estos análisis buscaron poner de relieve un tipo de producción dramática y escénica que, tomando aportes del sainete español, el circo criollo y la gauchesca, discurrió en una serie de etapas en las que lo humorístico-costumbrista se hibridó paulatinamente con lo dramático para, de la alternancia inicial, desembocar en la yuxtaposición propia del grotesco discepoliano.¹ La valorización de Armando Discépolo (que terminó catapultándolo a la categoría de autor nacional) se debe a la relectura que realizara David Viñas en su célebre ensayo “Grotesco, inmigración y fracaso”, publicado como prólogo a las obras del dramaturgo en 1969.

Anteriormente, toda la producción del ciclo del sainete, que incluye los textos dramáticos, pero también sus formas actorales, sus condiciones de producción y su público, sufrió una fortísima desvalorización por parte de los sectores que detentaban la centralidad del campo cultural argentino (y que en cierto sentido la siguen detentando hoy). Sucede que el teatro finisecular se había desarrollado profusamente según una organización de tipo comercial que explotaba la amplia disponibilidad de público criollo e inmigrante que se concentraba en la ciudad de Buenos Aires. Por consiguiente, el teatro era una actividad sumamente lucrativa, que

¹ La obra grotesca de Armando Discépolo se compone de *Mateo* (1923), *El organito*, escrito en colaboración con su hermano Enrique Santos (1925), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934).

se organizaba según el sistema de secciones: se brindaban hasta siete funciones diarias de obras de corta duración (de ahí la denominación “género chico”), predominantemente sainetes.

La intelectualidad de la época (tanto la vinculada con una visión conservadora como aquella que sostenía una postura progresista²) juzgaba muy negativamente la evolución del teatro local, al tiempo que reclamaba una escena en la que se representaran textos de calidad; esto es, que expresaran las problemáticas y los valores de la burguesía de su tiempo mediante formas escénicas que no entorpecieran la comunicación de los mismos. Es decir, propugnaban por el asentamiento del drama moderno y el realismo en la escena porteña, y por extensión, en el resto del país. Pero, a pesar del surgimiento de la figura faro de Florencio Sánchez y otros autores que siguieron su impronta, la mayor parte del teatro de las tres primeras décadas del siglo XX fue popular, situación que se revirtió sólo cuando los sectores trabajadores volcaron su preferencia hacia la radio, el cine y el espectáculo deportivo, por lo que el sainete y el teatro por secciones perdió su ímpetu comercial y entró en una fase de decadencia.

La operación que el texto de Viñas realizó a fines de los 60 consistió en poner de relieve las virtudes referenciales que los contemporáneos no pudieron ver en la obra de Discépolo: los grotescos constituirían la expresión escénica del fracaso del proyecto inmigratorio. De este modo, y merced al reconocimiento suscitado por la figura de Viñas, la obra discepoliana resultó revalorizada y, a modo de arrastre, toda la dramaturgia sainetera y paulatinamente el resto del teatro popular conformado por la revista porteña y el teatro de variedades, aquello que Mauricio Kartun (2006) denomina “género ínfimo”, comenzaron a ser analizados desde otra perspectiva.

Sin embargo esta revalorización ostenta sus límites. En primer lugar, se reduce a los textos dramáticos en función de su referencialidad, por lo que los mismos son sometidos a análisis de tipo semántico y hermenéutico. En segundo término, es indudable que el ciclo del sainete está concluido. Más allá de las intertextualidades que el mismo suscitó a fines del siglo XX, y que se produjeron en el seno del teatro experimental como forma de provocación a los sectores progresistas que ocupaban la centralidad del campo cultural y sin pretensión de llegar a los sectores trabajadores³, el teatro popular histórico se halla desactivado. Tal como lo plantea Michel De Certeau (1999), este rescate, que se realiza desde un “exotismo de lo interior” (49), niega el carácter popular de aquello que retoma:

La “cultura popular” supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados. (47)

2 Diferenciación que comienza a operarse en las primeras décadas del siglo XX. Al respecto, ver Sigal, 2002.

3 Nos referimos específicamente al Teatro de Intensidades. Al respecto, ver Mauro: 2010.

No obstante, consideramos que el análisis de aquellas formas populares continúa aportando claves para comprender las disputas (solapadas) y las tensiones que atraviesan la escena y la cultura actuales. Pero creemos además, que esto se torna posible si, y sólo si, ampliamos el análisis de los textos dramáticos a las formas actorales. Ya en la consideración de la obra discepoliana es necesario admitir que el efecto grotesco (la yuxtaposición de lo cómico y lo dramático) no se produce a nivel textual, sino en la necesaria confrontación del texto con un determinado tipo de actor. En este sentido, los grotescos discepolianos *reclaman* una actuación popular, aspecto que el propio dramaturgo conocía y preveía. El hecho de que Discépolo manifestara públicamente su desprecio por estos actores aunque escribiera para ellos, no hace más que poner de relieve las tensiones que atravesaban la escena y la cultura en su época. Y el hecho de que, ya convertido en nuestro autor nacional, los grotescos discepolianos no puedan representarse hoy en día por la desaparición de aquellos actores capaces de producir el efecto grotesco (la capacidad de provocar simultáneamente la risa y el llanto con un mismo gesto) nos indica hasta qué punto aquéllas tensiones continúan vigentes en nuestro teatro, en el sistema de formación para la actuación y la dirección, en las políticas culturales, etc.

Ahora bien, ¿qué respuestas o, más exactamente, qué preguntas nos proporciona aquella forma particular de *estar* en escena, propia de la actuación popular?

Partimos de la convicción de que las formas actorales poseen una dimensión política implícita. En efecto, cualquier reflexión sobre la actuación nos coloca de cara a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en cada desempeño actoral se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en la sociedad.

Por otra parte, debemos señalar que la actuación popular es un caso singular entre las poéticas actorales dado que si bien es una corriente omnipresente en el teatro occidental, posee un carácter notablemente situado. Por consiguiente, a pesar de que pueden abstraerse rasgos constantes, sus manifestaciones son siempre locales y en estrecha relación con el contexto espacio-temporal en el que se producen.

Uno de los aspectos más importantes de la actuación popular radica en la ostentación de una corporalidad contrapuesta a la que la cultura oficial intenta imponer. Mientras ésta privilegia las imágenes de un cuerpo compuesto (sin excesos) y cerrado en sí mismo (autónomo), concepción propia de poéticas actorales cultas como la declamación, el realismo stanislavskiano o el teatro posdramático, el teatro popular promueve la exhibición de un “cuerpo grotesco” (Bajtín, 1994). La concepción grotesca del cuerpo procede del borramiento de las fronteras propio del carnaval, ya sea por la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. De este modo, se destacan los orificios o protuberancias por las que el cuerpo se une o se desdobra hacia el exterior, y se privilegian la exageración y las funciones consideradas “bajas” por la concepción clásica del cuerpo: las relacionadas con la comida, la bebida, la sexualidad, los excrementos y la muerte. Se trata de exaltar una lógica

de la degradación renovadora (a la que Bajtin identifica con las sociedades agrícolas) según la cual, a través de lo escatológico, el cuerpo parece salirse de sí mismo desdoblándose hacia lo posible, para desaparecer y reaparecer como otro cuerpo renovado.

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico en la actuación popular, que se expresa en numerosos procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la imitación o caricatura de tipos, el equilibrio precario del cuerpo (heredado del payaso), los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y el recurso a la procacidad.

No obstante, en el caso porteño existen dos procedimientos fundamentales: la mueca (contorsión seria pero payasesca del rostro en la que la risa y el llanto han quedado paralizados,⁴ como base del efecto dramático) y la maquieta (exageración, desparpajo y desequilibrio, base de la caricatura). Los mismos se basan en una utilización particular del cuerpo y sobre todo del rostro, construyendo a partir de ellos “otro” cuerpo y “otro” rostro de efecto teatralizante y perturbador de la armonía escénica. En el grotesco discepoliano, la tensión entre lo cómico y lo patético no puede resolverse, por lo que la polifonía del mundo (la vida es las dos cosas a la vez) marca constantemente a un sujeto polifónico a su vez, que no puede discernir entre la máscara y el rostro. Por lo tanto, la mueca y la maquieta se han fusionado en una sola expresión, que provoca la risa y el llanto a la vez, lo que convierte al grotesco en un género sumamente complejo y que requiere de un actor especializado.

La concepción grotesca del cuerpo también se replica en lo verbal. Por un lado, en la utilización de un lenguaje que apela a lo bajo, a la grosería y al doble sentido. Por otra parte, en el uso de una lengua “mal” hablada, no neutra o transparente como la que promueve la cultura oficial. Es así como a través de la imitación de acentos extranjeros, el sainete y el grotesco interrogan a la lengua a través de la burla, la interrupción y la crítica, relativizando tanto el sentido como la forma de lo dicho. Pero es sobre todo en el balbuceo (equivalente verbal del equilibrio precario del cuerpo) donde el efecto grotesco es más logrado. Se trata de “un padecimiento muy argentino, inculto, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperada y desesperante del verbo exacto y del ademán preciso”.⁵ Así, la utilización del balbuceo produce en escena un habla que resultaba significativa justamente por ser inentendible.

En definitiva, la escena popular es una escena “carnavalizada” (Bajtin, 1994) en la que el teatro y la cultura oficial son parodiados. La parodia, en tanto procedimiento básico de la cultura popular, implica una coexistencia sin jerarquías, en la que lo alto y lo bajo pierden sus

4 Pellettieri, 2001.

5 Arturo Cerretani (citado en Pellettieri, 2002, 33).

categorías. Al no existir un punto de vista privilegiado, el teatro popular pone en escena una polifonía o multiplicidad de voces distintas y contradictorias (la que parodia y la parodiada), en la que cada una es relativizada por la sola existencia de la otra. De este modo, no sólo se relativiza la voz ajena, sino también la propia: la risa escarnece tanto a burladores como a burlados. La parodia pone en escena una “segunda vida del pueblo” (Bajtín, 1994) regida por otros valores, cuya sola manifestación expresa la dualidad latente en una sociedad que no es estática, cerrada ni definitiva. Esta suerte de simultaneidad renovadora reafirma la posibilidad de lo nuevo en la mera coexistencia, por lo que incluye al otro, necesita la voz del otro, en un procedimiento que Bajtín denomina “dialogismo”.

Es por ello que el teatro popular no es revolucionario, en tanto su voluntad no radica en suprimir al otro marginador o estigmatizante, ni siquiera consiste en reclamarle algo o en vehicular un sentido emancipador, aspecto que visiones progresistas de la cultura le reprochan. En efecto, la confusión entre la posibilidad de desdoblar la cultura oficial hacia lo posible con algún tipo de ideal revolucionario, es el ejemplo más típico de la valoración de la cultura popular a través de parámetros cultos. Desde esta perspectiva, la caracterización bajtiniana tendría dos problemas. Por una parte, la condición acrítica que posee la libertad transitoria aportada por la carnavalización. Por otra, la falta de permanencia de los productos de la cultura popular y su débil penetración en otros ámbitos.

Consideramos que ambas demandas (la de un carácter revolucionario y la de circunscribir un espacio propio de ganancia productiva en el que los resultados positivos sean perdurables y capaces de extender su dominio), son propias de una perspectiva ajena a la cultura popular, por cuanto están basadas en parámetros que no le pertenecen. Sostenemos, por el contrario, que la parodia o carnavalización inherentes a la cultura popular en la propuesta bajtiniana, son mecanismos propios de una “lógica de acción táctica” (De Certeau, 2007), en tanto se producen en el seno de orden ajeno e impuesto. Es en dicho orden donde la toma del poder mediante acciones directas y el producto acabado devenido en ganancia, constituyen valores. Merced al ejercicio de una lógica de acción táctica en este campo ajeno, la cultura popular privilegia el *estar* (en tanto apertura al aprovechamiento de la oportunidad), por sobre el *ser* (entendido como la adquisición de un espacio de dominio).

En la actuación popular, el procedimiento que más cabalmente da cuenta de este rasgo es la denominada “morcilla”. Se trata de intervenir y modificar el texto dramático mediante agregados, improvisaciones o entonaciones que generan un segundo texto, parodia del primero. De este modo, la morcilla es una acción táctica con la que el actor popular subvierte y contradice la estrategia planteada por el dramaturgo. Al hacerlo, participa de este accionar al público, quien conoce la convención y disfruta de su subversión.

Esto nos conduce a analizar la particular relación entre escena y platea en el teatro popular. Esta relación no es ni didáctica ni moralizante, tal como se plantea en el teatro culto. En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) denuncia y desarticula la operación mediante la cual se le adjudica a la expectación un carácter inherentemente pasivo que reafirma el pre-

supuesto de la desigualdad de las inteligencias sobre el que se sostiene la división de lo sensible en la sociedad occidental (que no sólo distribuye posiciones, sino también capacidades e incapacidades ligadas a las mismas), y el establecimiento de un vínculo pedagógico entre escena y platea, subordinando al teatro a una función ética de tipo didáctico. Romper con este paradigma no sería más que asumir la igualdad intelectual entre productores y receptores del teatro, que se funda en el abandono de la idea del espectador como agente pasivo y el reconocimiento de su actividad como traductor de signos en un mundo plagado de sentidos. Esta característica iguala a todos los sujetos inmersos en el lenguaje, incluyendo a aquellos que asumen el rol de autores y directores, tanto como también a los críticos y teóricos, quienes pierden así la potestad del tutelaje sobre el sentido, al tiempo que el teatro se libera de las ataduras estéticas impuestas por aquella vocación pedagógica.

El teatro popular se producía no sólo desde la premisa de la igualdad de las inteligencias entre escena y platea, sino también desde la complicidad entre actores y espectadores que compartían su extracción social y que, por ende, eran igualmente estigmatizados por los sectores que ocupaban la centralidad del campo cultural. El reclamo ideológico de aquel nuevo público porteño, conformado en su mayoría por inmigrantes y criollos marginados, fue ver su propia existencia cotidiana idealizada. De este horizonte de expectativas (Jauss, 1976) se nutrió el ciclo del sainete. Porque, ¿qué podía significar para el habitante del conventillo, una obra de teatro culto (tomemos por caso, de Florencio Sánchez), con su problemática burguesa e individual, desarrollada en el ámbito de una vivienda unifamiliar?

La carnavalización propia teatro popular porteño se presentó entonces como contrapartida de la exclusión social padecida, un espacio en el que el “otro” se mezclaba sin jerarquías, sin fronteras y sin límites. Donde las viejas voces criollas y las nuevas voces europeas componían una polifonía que dialogaba a su vez con esa voz oficial que se esgrimió como portadora, creadora y beneficiaria del proyecto liberal. El sainete criollo, marginado del campo intelectual, era el teatro de las clases populares, donde entre lo jocoso y lo sentimental se parodiaba y cuestionaba el contexto inmediato, permitiendo su renovación y la generación de nuevos horizontes de expectativa tanto estéticos como sociales. Aunque, lamentablemente, los sectores cultos y progresistas se negaron a responder a esta interpelación y sólo pudieron reaccionar desde sus prejuicios estéticos e ideológicos.

En este contexto, la actuación popular privilegió una comunicación directa entre la escena y la platea, colocando en un lugar secundario al texto dramático y a la construcción de un referente valorable en términos éticos o políticos explícitos. Sucede que, si bien no negamos la referencialidad construida por el teatro popular, postulamos, en cambio, su enorme capacidad para producir referentes más complejos y menos lineales que un teatro mensajista y/o realista, dada la ambigüedad que promueven sus procedimientos. Esto fue lo que se volvió intolerable para los sectores progresistas. Por consiguiente, liberada de trascendencias y didactismos, la actuación popular es aquella forma actoral que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha. Entendemos por situación de actuación al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro

sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño.⁶ En efecto, la relación entre actor y espectador en el teatro popular es directa y no tolera mediación de ninguna otra instancia (se trate de texto dramático, personaje, dirección escénica, etc.). En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene el desempeño del actor a través de su mirada, sino que además lo refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (aunque también caben otras formas de participación, como los gritos, e incluso el lanzamiento de objetos al escenario), comportamientos que no son ni censurados ni silenciados, siendo en cambio muchas veces promovidos o festejados desde la misma escena.

De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero motivo del espectáculo, que consiste entonces en las más variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor. En el teatro popular la “cuarta pared” no existe, dando lugar a una relación sin garantías entre la sala y la platea, en la que los apartes, los diálogos con el público y los finales de fiesta eran utilizados corrientemente, exacerbando el carácter acontecimental del hecho teatral. En este sentido, este teatro constituía una forma de *estar* en escena y de *estar juntos* en el teatro, en la que ninguna voz era privilegiada y, por lo tanto, ninguna voz era marginada (ni siquiera la voz oficial marginadora).

Por tal motivo, no resulta llamativo que el primer peronismo haya rescatado los géneros teatrales populares como parte de su política cultural. Así como tampoco lo es que el teatro independiente, surgido en 1930 y con estrechos vínculos con el Partido Comunista, haya diagnosticado como inculta y carente de valor a aquella producción textual, así como a sus actores y a su público, y haya propugnado por la implantación de un teatro acorde con sus propios valores estéticos y políticos, visión que logró irradiar a las provincias, que influyó notablemente en las políticas culturales estatales y que ocupa la centralidad del campo cultural argentino hasta nuestros días. Sin embargo, el lazo entre actores populares y público popular no se deshizo. Si bien el ciclo del sainete concluyó, los artistas populares se refugiaron en la radio y el cine, y posteriormente en la televisión.

Consideraciones finales

¿Existe hoy una estética popular? ¿Dónde se expresa? ¿Dónde se producen hoy estos efectos de ambigüedad o de “segunda naturaleza” del pueblo? ¿Qué rol juegan los medios de comunicación y la cultura de masas en la imposición de una supuesta “estética de las clases populares” y/o en la invisibilización de sus formas genuinas? ¿Qué rol juegan los proyectos progresistas en la prescripción de las formas que debería adoptar una estética popular? ¿Tal cosa existe *a priori* o sólo podemos percibir sus productos como acontecimientos ya dados? ¿Refrendan estos productos posiciones progresistas y/o emancipatorias o expresan imagina-

6 Para profundizar en el concepto de situación de actuación, ver Mauro, 2013.

rios no asimilables o tolerables por éstas? ¿Qué políticas culturales contribuirían al desarrollo de una estética popular y cómo? ¿Es posible propiciar la aparición de dichos acontecimientos?

Consideramos que detectar los espacios donde lo popular se expresa en términos estéticos debe ser nuestro desafío y nuestro compromiso como investigadores de la cultura. Quizá la Ciudad de Buenos Aires (y el paradigma que inevitablemente irradia hacia otras regiones) ya no sea el escenario propicio para dicha expresión. El campo teatral porteño se encuentra dominado en la actualidad por un *status quo* que persiste en la reproducción de una estética mayoritariamente de corte posdramático (Lehmann, 2002), realizada en pequeñas salas que funcionan con subsidios estatales o por la transferencia de los magros recursos generados por grupos teatrales organizados según modos de producción que confunden el cooperativismo con la gratuidad del trabajo de los asociados (y que, como consecuencia, retienen el ejercicio de la actuación y la dirección escénica en sectores sociales medios que obtienen los medios para su subsistencia y para su formación artística por otras vías).⁷ Este sistema, que se replica en las provincias, se halla estancado en la repetición estética y referencial de un teatro hecho para un público reducido de “iniciados”, sin pretensión de interpelar a los sectores populares (o de ser interpelado por los mismos).

El único vínculo que las propuestas escénicas actuales parecen mantener con las clases populares en el ámbito porteño es el denominado “teatro comunitario”, colonizado sin embargo por formas impuestas “desde arriba” por directores, organizadores o “facilitadores” provenientes del progresismo, dirigidas hacia un grupo (la variante vecinal es la más revisitada), generalmente desde un imaginario de izquierda que vincula la estética popular al teatro coral, al uso del canto (particularmente la murga en su variante uruguaya y no porteña) y a la utilización de títeres o muñecos coloridos y de grandes dimensiones (procedimientos que, curiosamente, también se reiteran casi de manera omnipresente en el teatro para niños).

Quizá sea el conurbano bonaerense el territorio donde lo popular logre manifestarse en clave estética, siempre y cuando no sucumba a la reiteración de estas fórmulas probadas (y aprobadas) desde el ámbito porteño. Porque, en definitiva, la estética popular acontecerá siempre en los intersticios.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994. Impreso.

7 Para un estudio pormenorizado de las condiciones laborales en las artes del espectáculo, ver AAVV, 2018.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: UIA/ITESO, 2007. Impreso.

—. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Impreso.

Jauss, Hans. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976. Impreso.

Kartun, Mauricio. *Escritos (1975 – 2005)*. Buenos Aires: Colihue, 2006. Impreso.

Lehmann, Hans – Thies. *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche, 2002. Impreso.

Mauro, Karina (Coord.). “Dossier: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955).” *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 27 (2018): 108-258. Web. 28 sep 2018.

Mauro, Karina. “La Actuación Popular Porteña como patrimonio cultural intangible.” #PensarLaCulturaPública: *apuntes para una cartografía nacional*. AAVV. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. 177-183. Impreso.

—. “La Actuación Popular en el Teatro Occidental.” *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais* 5 (2013): 15-31. Web. 28 sep 2018.

—. “El caso Ure.” *Búsquedas y discursos*. AAVV. Buenos Aires: Galerna, 2010. 203-206. Impreso.

Pellettieri, Osvaldo. “A qué llamamos sainete criollo.” *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2002. 201-205. Impreso.

—. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo.” *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001. 11- 40. Impreso.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Viñas, David. “Introducción. Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso.” *Obras escogidas*. Armando Discépolo, Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez, 1969.

El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires

María Ana del Valle Ojeda (México) ◀

Resumen:

En este artículo analizo al rap desde un enfoque de la música como sistema de mediaciones con la finalidad de proponer su comprensión como territorio musical juvenil. Con base en mis registros de observación de campo, propongo como ejes de análisis los circuitos y eventos que raperos realizan en el Área Metropolitana de Buenos Aires para dar cuenta de algunas de las formas en que experimentan y configuran la práctica cultural. Esta práctica se constituye como parte de las nuevas formas de hacer música donde se observa el lugar protagónico que tiene el internet, así como la emergencia y accesibilidad de nuevas tecnologías que facilitan la producción y circulación de sus temas. En este escenario, propongo entender al rap como territorio vivido y habitado que surge de la relación entre los jóvenes y distintos mediadores -como la voz, los dispositivos tecnológicos y la ciudad. Mediante la intersección analítica entre mediadores, territorio y ciudad expongo algunos lugares de enunciación desde los cuales los jóvenes hablan, habitan y le dan sentido a su práctica.

28

Palabras clave: jóvenes; música; rap; mediaciones; territorio

Introducción. Una “etnografía en movimiento”

En el presente artículo expongo algunas reflexiones y hallazgos preliminares que surgen de mi proceso de elaboración de tesis de Maestría de Antropología Social. A través de un trabajo etnográfico¹, exploré diversos circuitos que jóvenes² raperos configuran a través del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) para llevar adelante la práctica cultural.

1 Llevado a cabo del mes de noviembre de 2017 al mes de julio de 2018.

2 Para el presente trabajo utilizo el masculino para facilitar la lectura. Es de mi interés exponer en esta nota aclaratoria, que mi trabajo de campo estuvo protagonizado tanto por raperas como por raperos. Observé diversas iniciativas y propuestas que las mujeres están haciendo para representar y “visibilizar el lugar que tienen las mujeres dentro de la cultura del hip hop”. Los esfuerzos llevados a cabo por mujeres en “la cultura” en la región de AMBA, requieren un lugar especial como tema de investigación, así como el análisis de la práctica desde una perspectiva de género.

Realicé mi observación participante asistiendo principalmente a eventos y recitales. Sin embargo, también llevé a cabo otras actividades como visitar algunos *home studios*, ir a comer a casa de raperos, tomar fotografías y videos que ellos pedían para subir a sus redes sociales, hacer entrevistas, tomar birra o fernet, bailar sin parar, atravesar la ciudad para ir a “*ranchar*”³. Mi trabajo de campo, más que circunscribirse a un barrio, espacio o localidad específicos, es una especie de “*etnografía en movimiento*”⁴, ya que se construyó prestando atención a los múltiples circuitos que los jóvenes hacen a través del AMBA para rapear, para “*hacer cultura*”⁵.

Para este artículo han sido de vital importancia los trabajos realizados por Boix (2015) y, en especial, de Semán (Gallo y Semán, 2016; Semán, 2018) que se insertan dentro del campo de estudio de la música en su relación con los procesos sociales. De ellos recupero, tanto para el planteamiento inicial de este texto como para su desarrollo analítico, dos cuestiones que se implican mutuamente: por un lado, sus aportes sobre las nuevas formas de hacer música en la actualidad y, por el otro, el estudio de la música desde la perspectiva como mediación (Hennion, 2002).

De acuerdo con Semán, el lugar protagónico que tiene el internet, el fácil acceso y abaratación de las tecnologías, son parte de los cambios logísticos y técnicos que se están presentando dentro las formas contemporáneas de hacer música. En este sentido, de acuerdo con el autor, el rap al igual que otras producciones culturales, ha ido adquiriendo “una amplísima circulación regional o mundial [que] son marcados y recreados con la experiencia de sucesivas formas de juventud en el Conurbano” (Semán *La ‘periferia’ influyente* 241). Los géneros de amplísima circulación, “no sólo ‘llegan’ a este territorio sino que reciben en ese espacio social marcas específicas y son relanzados con esa ‘nueva vida’ a una renovada circulación” (Idem).

El rap, al igual que el *hip hop*, es considerado una práctica eminentemente juvenil que se desarrolla principalmente en el medio urbano (Boix, *Entre el esteticismo y el sociologismo* 219; Mora 3; Chang 8) que tiene alcance global y que a la vez, se articula a procesos locales (Mora, 2018; Cru, 2016). Tomando esto en cuenta, me interesa, más que analizar el sentido de “llegada”-que permitiría identificar las formas en que el rap como fenómeno global se apropia y ajusta a las características locales-, colocar la mirada en los procesos que hacen posible relanzarlo con esa “nueva vida”. Desde este enfoque, pretendo recalcar la capacidad creativa y el rol activo que tienen los jóvenes en el rap.

3 Expresión que refiere a la construcción de grupalidad, de juntarse, hacerse amigos. De acuerdo con Litichever, “las ranchadas”, se componen de diversos ejes como: comunidad; territorialidad; códigos y valores que dan sustento a la grupalidad (77 Véase en: Trayectoria institucional y ciudadanía de chicos y chicas con experiencia de vida en calle).

4 De manera “móvil” ya que los sujetos de mi investigación no permanecen a una localidad o lugar en específico para llevar adelante la práctica cultural, sino que se desplazan, se trasladan hacia múltiples lugares a través del AMBA (Marcus 111). En este sentido, mi investigación se llevó a cabo en “movimiento”, por medio de una etnografía “multilocal” en tanto que sigue las trayectorias, el movimiento de las personas, sus prácticas y discursos para seguir empíricamente el “hilo de los procesos culturales” (Marcus 112).

5 Expresión que se refiere a practicar alguna de las disciplinas del *hip hop*; involucrarse con actividades en donde comparten intereses, sentido de pertenencia y modos de vida semejantes (Bover y Fuentes 49)

A la luz de la música como sistema de mediaciones, el rap puede entenderse como una relación social que surge de las mediaciones entre los objetos y sujetos (Hennion, 2002). Es decir, como relación entre los raperos y los distintos mediadores como celulares, *pendrive* y parlantes; los públicos y escenarios, así como los diversos lugares y circuitos que en vinculación con la ciudad, hacen al rap posible (Semán, *La 'periferia' influyente*. 2018).

Desde esta perspectiva, en este artículo analizo al rap como práctica cultural juvenil con la finalidad de proponer su comprensión como territorio musical. Para ello, en primer lugar, reflexiono sobre los posibles aportes que la comprensión del rap como música entendida como sistema de mediaciones, pueden realizar al campo de estudio de las juventudes. En segundo lugar, exploro el rap como género musical heterogéneo que surge dentro de un panorama donde emergen nuevas formas de hacer música. Tomando esto en cuenta, recupero algunos registros y observaciones de campo para analizar los modos en que los jóvenes experimentan las formas de rapear, producir y "*hacer cultura*".

En una tercera parte, discuto sobre los eventos como elementos fundamentales dentro de la práctica cultural, así como parte de la emergencia de múltiples escenas relacionadas con la oferta musical. Así mismo, expongo los principales circuitos identificados en mi trabajo de campo que los jóvenes realizan para ir a rapear o asistir a alguna actividad relacionada con "*la cultura*"⁶. Con ello se puede observar que el rap se lleva a cabo en movimiento y flujo constante a través de la región del AMBA. En esta misma sección, utilizo los eventos y circuitos como ejes para hacer un cruce analítico con la noción de territorio con la finalidad de comprender al rap como territorio musical juvenil. Con ello, expongo algunos de los lugares de enunciación, es decir, los lugares desde los cuales los jóvenes hablan, habitan y significan su práctica. Finalmente, recupero algunas experiencias etnográficas para analizar brevemente la categoría "*under*", agregando a la intersección analítica de rap y territorio, la vinculación con la ciudad. De ahí que puedan observarse algunas de las formas en las que los jóvenes otorgan significados a la ciudad, la nombran, la resignifican y, junto con ello, encuentran en el rap un "*modo de ser*", una "*forma de vida*".

El rap en el campo de estudio sobre las juventudes: reflexiones iniciales

De acuerdo con Oliart y Feixa (2016), las tendencias dentro del campo de estudios sobre juventudes han ido cambiando de manera considerable. En el libro de *Juvenopedia*, señalan que en la penúltima tendencia, se hacía énfasis en los aspectos problemáticos de la juventud vulnerable mientras que, en la última, se pretende comprender a los jóvenes, sus subjetividades y su cultura tomando en cuenta la creatividad, sus prácticas críticas y estilos de vida (14).

6 Expresión con la que los jóvenes se refieren al "*movimiento del hip hop*"

El rap es una cultura juvenil, ya que, de acuerdo con Reguillo, estas pueden entenderse como “un conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles”(44). A través de dicha práctica los raperos crean y participan en una gran variedad de espacios de manera autogestionada, así como en relación, negociación y tensión con diversas instancias privadas, semiprivadas, movimientos políticos, sectores de gobierno⁷. En este sentido, considero que la perspectiva de música como mediaciones puede contribuir al campo de las culturas juveniles, ya que permite arrojar luz al rol protagónico y a la agencia que tienen los raperos en la producción cultural, la cual se lleva a cabo en una diversidad de lugares en la ciudad.

El “mundo del arte” para Becker, es una red de relaciones que surge de un trabajo de cooperación organizada para producir obras y productos (10). En este sentido, Boix argumenta que comprender al rap desde esta perspectiva beckeriana, permite analizarlo no como un género ya estabilizado, sino como construcción social misma que se produce por entramados de relaciones sociales (*Entre el esteticismo y el sociologismo* 224). En esta tónica, el rap no es algo “dado” o “preexistente”, sino producto de una serie de articulaciones y relaciones entre actores y mediadores que permiten rapear, crear, componer, grabar, “hacer cultura”.

Para Hennion, la música es “ni objeto ni sujeto, una relación que se expresa en mediaciones e intermediarios [...] una participación en la retahíla de instrumentos, medios, soportes, intérpretes que hay que articular para hacerla surgir frente a nosotros y no el objeto mismo como algo dado” (Citado en Semán y Gallo, 10). Esto permite entender al rap como un hacer ligado a prácticas que no son musicales en un sentido estricto, sino que implican tecnologías y dispositivos que operan como mediadores y que imprimen su huella en la música que se produce (Boix, *Entre el esteticismo y el sociologismo* 230).

La música entonces, entendida como producto de mediaciones entre sujetos y objetos (Hennion 24), desafía los análisis que se insertan de manera polarizada en lo estético, por un lado, y en lo sociológico por otro. Los enfoques esteticistas, tal como la palabra propone, se enfocan en lo estético, en el objeto y la experiencia artística en sí misma (sin tomar en cuenta los aspectos sociológicos); mientras que los enfoques sociologistas diluyen o subsumen las experiencias estéticas a las experiencias de los “grupos”, “clases”, “dominación” (Gallo y Semán, 8). Este enfoque permite comprender a la música como fenómeno socioestético, más allá de la estética y como expresión de grupos sociales. De esta manera, el rap comprendido desde una perspectiva de mediaciones, invita a llevar el análisis más allá de “jóvenes de sectores populares” o del contenido de sus letras; a tomar en cuenta las mediaciones que surgen desde la relación entre los jóvenes con su voz, celulares, *pendrive*, equipo de sonido, escenarios, públicos, la ciudad y sus múltiples espacios.

Analizar cómo y en qué medida el rap ha ido ganando popularidad en otros sectores sociales y reflexionar si en el escenario global actual, donde emergen nuevas formas de hacer

7 Como espacios de talleres o eventos realizados junto con SEDRONAR (Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas), Secretaría de Hábitat e Integración Social, Ministerio de Cultura, entre otros.

música, este producto cultural sigue siendo protagonizado por sectores populares, rebasa los objetivos de este estudio. Sin embargo, los jóvenes que hicieron posible mi trabajo de investigación dentro del mundo del rap en AMBA, se referían a sí mismos como “del barrio”, “de la calle”, de “los kilómetros”⁸, “de abajo”. Debido a estos lugares de enunciación desde los cuales los jóvenes se significan dentro de la práctica, la habitan y la representan, considero que el rap puede entenderse como un producto cultural que en tiempos de cambios logísticos y tecnológicos donde se imbrican las dimensiones de lo local con lo global, los jóvenes de sectores populares se asumen como protagonistas dentro de la “cultura” del *hip hop*.

Mi intención de prestar atención al rap desde una perspectiva de mediaciones que permite observar la creatividad, capacidad de gestión y organización de los jóvenes, se debe de manera importante a lo que advierte Alabarces con respecto al análisis de la música popular en Argentina: los sectores populares “no están condenados a resistir” (*Un itinerario y algunas apuestas* 24). Traducido a mi experiencia etnográfica, implica no achatar ni reducir la diversidad de “estilos” posibles que puede tener el rap a una lectura homogénea de “forma de protesta”. Esta observación invita a evitar catalogar apriorísticamente a los jóvenes como antisistémicos, y al rap como una forma de reproducción o resistencia cultural.

Esto requiere desarrollar una mirada atenta para no insertar el análisis irremediamente en una perspectiva dominocéntrica. A grandes rasgos, esta perspectiva sugeriría entender al rap a través de las capturas conceptuales desde los parámetros de las culturas dominantes (Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude¹⁰⁵). También implicaría, tal como advierten Míguez y Semán, entender “lo popular” como una producción simbólica que solo contesta o refleja la dominación simbólica, sujeto a una determinación externa; o mirar la producción cultural como resultado del estado de privación o carencia y menos que como resultado de la capacidad creativa (14).

Considero relevante tomar en cuenta este matiz para prestar atención sobre en qué medida comprendemos al rap más desde la carencia y ausencia y menos que “resultado de la capacidad creativa”. La relevancia de esto estriba en evitar instalar a los jóvenes de sectores populares en relación a sus construcciones identitarias desde una mirada resistencial. Es decir, analizar al rap como una estrategia de ser y existir en el mundo que les ayuda a resistir a la precariedad, implicaría comprenderlo como respuesta a la carencia y como resultado de los límites de la pobreza.

⁸ Diversos jóvenes se refieren a localidades (como Gregorio Laferrere, González Catán, Virrey del Pino) ubicadas en el partido de la Matanza, por el número de kilómetro de la carretera que esté ubicado. Por ejemplo, “yo vivo en el Kilómetro 24”, es decir, en un barrio en Laferrere, “el evento se llevará a cabo en el kilómetro 38”, en un lugar llevado a cabo en el barrio de Virrey del Pino. Cabe señalar que, La Matanza es el partido o municipio más extenso del conurbano; se ubica en la provincia de Buenos Aires, dentro del sector Gran Buenos Aires (Municipio de la Matanza, disponible en <http://www.lamatanza.gov.ar/matanza/poblacion>)

En este sentido, entender el rap en clave de las culturas juveniles y con la precaución de evitar caer en un dominocentrismo, sugiere ir más allá del entendimiento de la práctica cultural como respuesta a las carencias (materiales e incluso de capitales culturales) para comprender las formas en que los jóvenes configuran estilos de vida para sí (Garriga s.p). Así mismo, considero que para entender al rap sin un tono romántico, es necesario prestar atención a los órdenes simbólicos con los cuales los raperos encuentran “un modo de vida propio” sin dejar de lado las asimetrías y desniveles.

Ya advierte Reguillo (2012) sobre el campo de las juventudes, la relevancia de insertarse en posturas esencialistas que representen a los jóvenes en su relación con las instituciones, como “incorporados” o “disidentes”. Así como los jóvenes rapean y “*hacen cultura*” con sus propios medios y formas de organización, también lo hacen a través de una relación de tensión y negociación con instituciones como el Estado y el mercado. Esto permite reflexionar sobre los jóvenes “de manera relacional y como actores situados en un contexto complejo de instituciones, de relaciones, de quiebres y de poderes en continua disputa [que conlleva] evitar pensar a los jóvenes como sujetos que flotan desanclados del mundo social” (Reguillo 2001, citada en Garcés 187).

El rap en el panorama de las nuevas formas de hacer música

Considerado como una forma de expresión, el rap representa el elemento lírico y sonoro del llamado “*movimiento*” o “*cultura*” del *hip hop*. Este es considerado como una práctica eminentemente juvenil anclada en un escenario urbano (Mora 3) que se compone por los elementos del rap o (MC) y el *dj*ing (DJ)⁹ que constituyen la parte musical; el *grafiti*, la visual y el *break-dance*, la dancística. A estos componentes se suma el “*conocimiento*”, los saberes que emergen de la experiencia vivida dentro de “*la cultura*”.

Por medio de la voz, los raperos emiten versos y rimas que pueden ser resultado de un proceso de composición escrita o de una improvisación que se expresa en el momento. Se trata de “*una rima recitada*”, una expresión lírica-oral que generalmente se emite sobre la base musical conocida como *beat* (base musical), un *beatbox* (sonidos rítmicos producidos con la boca que generalmente se asemejan al sonido del bombo y caja) o también, *a capella*. Por ser una construcción oral rítmica, es importante que el verso mantenga una estructura, la cual debe seguir un ritmo y un *flow* que “*es la forma de fluir sobre el ritmo*”. Cabe señalar que los grupos y jóvenes con los que trabajé se adscriben identitariamente a la cultura del *hip hop* y se auto-

9 El *Dj*ing y el rap se distinguen a grandes rasgos en que el primero se enfoca a la producción musical, la generación de mezclas sonoras, el *scratching*, mientras que en el segundo, sobresale la expresión oral, “una forma de cantar” que se acompaña generalmente por una base rítmica.

denominan como raperos. Si bien algunos de ellos hacen *freestyle* (improvisación), ninguno centra su práctica en las competencias o batallas¹⁰.

Cotidianamente los raperos se reúnen a “*ranchar*” para “*tirar algunas rimas*” en alguna casa, plaza, club o bar donde realizan o participan en eventos. Para la grabación de sus temas van a un *home studio* de algún amigo o conocido, así como a estudios semiprofesionales o profesionales (que son de productores que encuentran en esta actividad una forma de sustento económico). El acceso a las tecnologías con las que se producen las bases musicales y graban, permite a algunos raperos fungir como productores. Acondicionan sus cuartos, sus casas y los convierten en espacios de grabación para producir sus temas y darles “*salida*” a través de *youtube*, *whatsapp* y *facebook*.

La manera en que graban y hacen rap a través de una serie de vinculaciones con distintos dispositivos, tecnologías y del internet, permite visualizar los cambios en las formas de hacer música en los sectores populares (Semán, *La ‘periferia’ incluyente* 242). Los jóvenes no sólo son parte de esta emergencia del nuevo panorama sino que son protagonistas en la multiplicación de “microescenas” que aparecen en niveles distintos a aquellos operados por las ofertas clásicas de las industrias musicales¹¹. El rap se lleva a cabo en espacios de producción y circulación musical más allá de las producciones discográficas. Así, se multiplican y se amplían los circuitos, redes y formas en las que los raperos gestionan su música, sus públicos, en las maneras que se organizan y asisten a eventos y espacios en los que se dan conocer (Gallo y Semán, 11-65).

Un género heterogéneo: “no quiero encasillarme en ningún estilo de rap”.

Existe una ilimitada cantidad de bases musicales que varían en una amplia gama de “*estilos*”¹². Hay las llamadas bases románticas, *hardcore*, *reggae*, *funky*, *metal*, *gangsta*, “*estilo*” *oldschool* y *under*, por mencionar algunas. Estas pueden ser originales, es decir, que se producen en un estudio, o también “*acceso libre*” que se descargan en internet. Los criterios que los raperos emplean para seleccionar el tipo de base son múltiples -así como lo son las formas en que explican lo que es el rap y la “*cultura*”- ya que puede relacionarse con la letra de la canción, la intención del mensaje que se pretende dar, el momento anímico en el que se encuentre o inclusive, con base en el gusto o “*estilo*” afín a cada raperero.

10 Es un “combate” verbal que generalmente se realiza de uno a uno. Se improvisa con rimas con las cuales se busca dar a conocer un mejor dominio y estilo buscando imponerse al rival. Su contenido puede basarse en destacar los defectos del contrincante.

11 En la emergencia de nuevas formas de hacer música se observa la diversidad de escenas musicales, entre ellas, los espacios en el formato de “talleres de rap” que son ofrecidos -por lo general, gratuitamente- por organizaciones políticas y programas gubernamentales.

12 Para este artículo, utilizo la noción de “estilo” como expresión utilizada por los raperos sin colocarlo como categoría analítica.

Sin la intención de adentrarme al análisis de la categoría de “*estilo*”, en este espacio intento subrayar una de las características que constituye al rap: su heterogeneidad. De acuerdo con Alejandro (raperero interlocutor), en la diversidad de ritmos y bases musicales sobre las cuales se puede rapear, se encuentra una de las características que tiene el rap que lo hace parte de la cultura del *hip hop*: su universalidad, ya que se puede rapear “*sobre un beat hecho con cualquier tipo de música*”.

Esto da cuenta de la versatilidad que tiene como género musical, ya que su estructura rítmica permite fusionarse con una amplia gama de ritmos musicales. La pluriformidad que existe en sus bases musicales también puede observarse en las múltiples formas en que se define y representa. Aclaro esto con la finalidad de evitar homogeneizar su comprensión así como de realizar una lectura dicotómica que lo inserte como fenómeno contestatario por un lado, o como reproducción por el otro. Cabe señalar que, contrario a mis intuiciones iniciales en mi trabajo de campo, para los jóvenes no es particularmente relevante definirse a sí mismo dentro de un tipo de rap en específico o categoría que los defina¹³: “*no quiero encasillarme en ningún estilo de rap*”.

Si bien para los raperos no es importante definir su rap por algún “*estilo*” en particular, sí lo es llegar a tener “*un estilo propio*”. Esto requiere dedicación y esfuerzo para desarrollar habilidades técnicas así como de destreza para “*encajar*” en la estructura musical, mejorar la dicción, entrenar la voz para “*afilar el estilo*” y el “*flow*”. Se busca llegar a tener una forma propia de rapear que sea única y característica de cada raperero. En congruencia con Garcés, el lograr un “*estilo propio*” es uno de los elementos estéticos que tiene el rap como parte de la cultura del *hip hop* (176).

Internet y tecnologías: en busca de una “mayor salida”

Dentro de las nuevas formas de hacer música se diversifican las oportunidades de los “músicos a grabar a bajo costo y asumir el papel de promotores y gestores de sus obras” (Semán, *La ‘periferia’ influyente* 242). Descargan *beats* en internet, utilizan programas donde pueden crear sus propias bases sobre las cuales pueden componer canciones o improvisar.

Por otro lado, algunos raperos muestran interés por aprender y mejorar la técnica de producción y grabación, lo que les ha impulsado a ingresar a estudiar ingeniería en sonido. Con ello consideran que pueden mejorar sus habilidades como productores, ya que puede ser una estrategia para ayudarles a “*vivir de la música*”¹⁴.

13 Si bien, no es particularmente relevante definirse dentro de un “*estilo de rap*” por su estilo musical, algunos se significan como parte del rap “*under*” o también, “*rap de protesta*” En estas formas de significar y “*representar al rap*” albergan criterios de “*moralidad económica*”, “*politización*” así como lugares de enunciación. Explicaré estos últimos en la última parte del presente texto.

14 La mayoría de los raperos de mi investigación “*viven para la música*” no “*viven de la música*”. Esto quiere decir, que contrario a sus intereses de poderse dedicar a la música, el rap no constituye una forma de subsistencia. Por ello, dividen sus tiempos entre la práctica, el trabajo y otras responsabilidades de la vida cotidiana.

“Nosotros aprendimos rapeando solos en la calle”, “aprendo y practico solo en mi casa”, fue lo que me compartieron Emiliano y LB cuando les pregunté cómo y dónde había aprendido a rapear. Esto muestra que en el plano de la “democratización” de las formas de hacer rap, vista en la variedad de espacios que encuentran para rapear, así como para producir, se intensifica una de las características propias de la disciplina: el rap tiene un nivel de aprendizaje autodidacta (Garcés 180).

Para presentar una mejora en sus habilidades, los raperos frecuentemente se reúnen con otros a practicar, donde pueden aconsejarse y retroalimentarse para mejorar y “afilar el estilo”. Sin embargo, más allá de los consejos que puedan darse para mejorar en la técnica, “nadie te puede enseñar ni decir cómo tenés que rapear”, “no hay una fórmula para rapear”.

Dentro de su experiencia como parte de “la cultura”, constantemente hablan de los grandes cambios que esta ha ido teniendo gracias al internet. De acuerdo con Emiliano, cuando eran más jóvenes les resultaba mucho más difícil conseguir algún disco o video de rap; “no es como ahora” que es más fácil acceder, conocer sobre “la cultura”, sobre lo que “está sonando” en cualquier otro lado del mundo en *youtube*. Sin embargo, más allá de estos cambios introducidos por la tecnología, el rap como práctica cultural siempre ha sido accesible para quien se haya sentido interpelado por él. Para Emmanuel, esta accesibilidad, entre otras cosas, es la que lo caracteriza en contraste con cualquier otro tipo de música como la cumbia, ya que no se requiere de instrumentos ni aprender a tocarlos: “ponés un beat y rapeás”.

La autogestión y el nivel de aprendizaje autodidacta que lo caracteriza, se fortalecen con los cambios introducidos por la tecnología y el internet. La mayor accesibilidad de las tecnologías facilita que puedan producir sus bases musicales y grabar sus canciones, y el espacio virtual fomenta la circulación de sus temas en diversas escalas. Sin embargo, estas nuevas formas de hacer música no están exentas de generar desniveles y asimetrías. Cuando fui a conocer el equipo nuevo de Emiliano, al que le había instalado un programa para hacer *beats* y grabar, ingenuamente le comenté que ya no tenía excusas para postergar la creación y grabación de nuevos temas y subirlos a *youtube*. Sin embargo, con su respuesta entendí que el movimiento de ser raperos a productores no es tan sencillo como podría parecer. Sus conocimientos sobre el uso del programa no alcanzaban para producir un tema que cumpliera con sus necesidades, así como con sus expectativas atravesadas por criterios estéticos y de calidad: “nosotros ya hemos grabado en estudios, no nos podemos bajar de calidad”.

Para Emiliano, el desarrollo de habilidades técnicas para producir, implica también tiempo de aprendizaje, experimentación y práctica que se contraponen a las exigencias materiales de su vida cotidiana, particularmente como padre responsable de dos hijos. Este caso es similar al de Alejandro, quien en varios momentos y oportunidades de charla, me compartió su frustración de no haber podido grabar su disco, ya que donde lo quería grabar, cobraban \$35 mil pesos, lo cual rebasaba sus posibilidades económicas. Con sorpresa, le pregunté las motivaciones que tenía de grabarlo con tal inversión y no en un *home estudio* más económico como el resto de sus temas. Me compartió que tenía que “quedar algo para siempre”. Con ello entendí que en

la producción de su disco pesaban de manera fundamental sus expectativas estéticas y técnicas, las cuales, para su gusto, no se cumplían del todo si se realizaban en “cualquier” estudio.

De la mano de la producción musical, la creación multimedia y audiovisual han ido ganando mayor terreno dentro del rap. La energía que los jóvenes dirigen a crear y grabar temas se acompaña del interés en generar *videoclips* sobre sus obras musicales. Si bien estos pueden realizarse de forma casera, para algunos es relevante invertir para que la grabación y edición del *videoclip* sea realizada por alguna productora que les permita “*tener mayor salida*”, es decir, mayor circulación. Con ello puede observarse que los raperos, al adscribirse identitariamente al *hip hop*, se sienten parte de una “*cultura*” donde si bien comparten “*una forma de vida*”, también es importante sobresalir del resto.

Los eventos: gestión, redes y circuitos

Los eventos y recitales ocupan un lugar fundamental dentro de las actividades que los jóvenes llevan a cabo a través de la práctica cultural. Ellos organizan, gestionan y asisten, ya sea para cantar o “*apoyar*”, invierten en pasajes de colectivo así como en tiempo para desplazarse hacia los distintos espacios donde los eventos se llevan a cabo. A su vez, las redes sociales son fundamentales para convocar y dar a conocer la amplia y variable oferta de actividades relacionadas con la “*cultura*”. Cotidianamente en sus redes sociales circula una diversidad de *flyers* que da cuenta de la intensa “*movida*” que existe dentro del rap en el AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires). La oferta de eventos que se gestionan y realizan en esta región son parte importante de la generación de microescenas musicales en la región.

Estos espacios se realizan en conjunto con otras disciplinas de la “*cultura*”, en especial el *dijng* y el *breakdance*, y se llevan a cabo en una amplia gama de espacios: centros y casas culturales, plazas, gimnasios -que son acondicionados para el evento-, bares, boliches ubicados a lo largo y ancho del AMBA. Las estrategias para el sostenimiento económico de dichos espacios varían: en la venta de entradas y productos como bebidas y comida, en el trabajo realizado en forma de cooperativa o con apoyo de alguna organización o movimiento político, con ayuda de patrocinios, de fondos gubernamentales, entre otras.

Estos espacios cobran vida a partir de una serie de articulaciones que surgen entre los raperos, sus temas, los escenarios, los públicos y una pluralidad de dispositivos -algunos más imprescindibles que otros- que los hacen posibles. Para ello, instalan cables, hacen funcionar los *mic's*¹⁵, pasan los *beats* a los controles a través de un “*pen*”¹⁶, proyectan imágenes de los *flyers* a través de una pantalla, utilizan luces de colores para decorar el espacio.

15 Micrófonos

16 *Pendrive*

Los eventos, así mismo, adquieren una particularidad que vale la pena mencionar: se constituyen a través de las mediaciones entre los objetos y actores; y en ello, se anuda en un mismo espacio la producción, circulación y consumo musical. Los jóvenes capturan con sus celulares las presentaciones de los raperos, las transmiten simultáneamente en *instagram* o *facebook*; las dejan circular generando interacciones posteriores por usuarios en las redes sociales.

Si bien, algunos eventos se realizan en medio de la semana, generalmente se llevan a cabo los fines de semana. Algunos comienzan por la tarde, otros se desarrollan en horario nocturno. La asistencia a los eventos, ya sea para cantar o para “apoyar”, es una de las actividades más importantes dentro de la práctica, así como la actividad predilecta para llevar a cabo los fines de semana de los raperos. A través de ellos, se dan a conocer, construyen sociabilidades y espacios de encuentro entre quienes se sienten parte de la “cultura” del *hip hop*. A su vez, significan una oportunidad para practicar y mejorar la técnica dentro de un ambiente de “joda” que les permite disfrutar y “relajar”.

La creación de estos espacios da cuenta de la capacidad que tienen para generar redes de amigos y gestionar públicos (Gallo y Semán 55-58). Muchos de estos públicos se conforman por un sentido de “bancar” o “hacer el aguante” a los “hermanos de la cultura”. En este sentido, en los eventos los jóvenes encuentran un sentido de transitar la ciudad, y se convierten en puntos de encuentro donde comparten intereses y modos de vida semejantes (Bover y Fuentes 49). De esta manera, los eventos son habilitadores de circuitos que se trazan en distintas escalas en la ciudad, generadores de redes de sociabilidad, articuladores entre jóvenes que se sienten afines a la “cultura”.

El rap como territorio musical

Existen diversas tradiciones y enfoques que han abordado el concepto de territorio (Hernández y Paredes 55). Desde una mirada antropológica, Vommaro señala que el desarrollo de un análisis en clave de territorio, implica comprender el espacio “no ya como un dato geográfico o físico, sino como una producción social, como un lugar habitado y construido, un entramado de relaciones sociales donde los aspectos materiales se abigarran con las simbólicas y subjetivas”(110).

Esta manera de comprender el territorio permite aclarar lo que pretendo señalar: el rap es territorio en sí mismo. Garcés, en su estudio etnográfico con raperos en Medellín, propone la comprensión del rap como territorio musical juvenil, ya que la música guarda y contiene los referentes simbólicos a través de los cuales, los jóvenes encuentran y comparten un sentido de pertenencia (172). Siguiendo a la autora, el rap como territorio musical, se constituye en una relación de elementos materiales e inmateriales, en un espacio-territorio situado, donde los jóvenes construyen sentidos a partir de ser habitados y vividos.

Por su parte, de acuerdo con Semán, la música es lugar, ya que “implica un modo de vida, una forma de habitar, de sentirse recibido y acogido, lo es entre otras cosas, porque disponerse en red para hacer música es poner en el centro la cuestión de la amistad y de un grado de convivencia entre sus participantes” (Semán y Gallo 54). En esta tónica el rap es un territorio musical que surge de la construcción de sentidos a partir de ser habitados, vividos, experimentados a través de las relaciones entre elementos materiales e inmateriales, de la música, de la mediación entre los actores y la vinculación con la ciudad. Es un territorio musical que se constituye a través de diversos desplazamientos, circuitos y redes que los jóvenes configuran a través de la ciudad mediante las cuales se encuentran para “hacer” y “representar a la cultura del hip hop”.

Incorporar una perspectiva de la música como sistema de mediaciones invita a enfatizar una mirada particular a la relación del rap con la ciudad. De acuerdo con Boix, las vinculaciones desde una perspectiva de Hennion, son “la variedad de configuraciones históricamente plurales y contingentes que puede tomar la relación de los sujetos con la música” (*Identidades y vinculaciones* 5). Esta mirada permite entender a la ciudad en relación con el rap, más que como escenario que habilita la práctica cultural, precisamente al rap como una serie de vinculaciones que construyen junto con la ciudad.

Rap en movimiento: múltiples circuitos y la voz como mediador

Mi investigación se llevó a cabo, en gran medida, tomando en cuenta algunos circuitos que los jóvenes realizan para llevar adelante la práctica cultural. Entre ellos, encontré tres tipos de circuitos que se despliegan en tres escalas diferentes: los circuitos que se desarrollan en una misma localidad son aquellos que surgen de las “ranchadas” en una plaza o en alguna casa, o cuando asisten a algún evento dentro del mismo barrio; los circuitos interlocales, son aquellos en donde se lleva adelante la práctica entre localidades en una misma zona; los circuitos entre zonas, son aquellos que exigen un mayor desplazamiento y horas de viaje que los anteriores. En ellos implica, por ejemplo, moverse de Oeste a Sur, de Sur a Oeste, del conurbano a capital, entre otras zonas. Prestar atención a estos circuitos permite entender que estos no se configuran sólo como trayectos que los llevan de un lugar a otro, sino que es a través de estos, donde la práctica cobra vida. El rap se “hace” en vinculación con la ciudad, a la cual, a través de la práctica, se le otorgan significados.

En la espera de la llegada del colectivo, estando arriba de él y en movimiento, frecuentemente “tiran” rimas, ya sea a capella, al ritmo con un *beatbox* o en sintonía con bases musicales que se reproducen por *bluetooth* o “pen” a través de sus celulares o parlantes portátiles. Durante este entramado diverso de desplazamientos, así como en cualquier lugar donde vayan a rapear, los raperos llevan consigo su propia voz.

Tal como dijo KP en el marco de un encuentro llevado a cabo al norte de la ciudad: “la voz es nuestra herramienta de expresión y nuestro cuerpo es su parlante”, la voz es un mediador, un dispositivo fundamental a través del cual los raperos emiten y expresan sus universos

simbólicos. Desde la comprensión de la música como una serie de mediaciones, la voz es “la música vocal es producto de una maquinación del sistema corporal-fonador que también se encuentra con las tecnologías de amplificación en un momento dado” (Lasén y Foucé s.p). En este sentido, es la principal herramienta portadora de sentidos y mediador fundamental que hace posible la creación del rap como lugar, como territorio, se “*vaya a donde se vaya*”.

El rap entendido como un territorio que se construye en la ciudad, en gran medida a través de múltiples circuitos con diversas escalas y mediante diversas tecnologías, permite desafiar una mirada que comprenda al rap como práctica cultural juvenil confinada en los intersticios ocultos de la ciudad, o en aislamiento. Por el contrario, el rap se construye a través de redes y en movimiento en una variedad de espacios y lugares, y que con las tecnologías y el internet pueden llegar a tener una extendida circulación. Esto da cuenta de que el rap fomenta un “flujo de intercambio y resignificaciones que transforma la región en un polo dinámico de la vida cultural de toda el AMBA” (Semán, *La ‘periferia’ influyente* 241).

“*¿Desde el Oeste hasta capital, siempre representando al conurbano*”

Rap, territorio y ciudad: algunos lugares de enunciación

El rap en su heterogeneidad de “*estilos*”, ritmos y maneras de representarse, muestra diversos lugares de enunciación desde los cuales los jóvenes se posicionan a través de la práctica. A continuación exploraré brevemente algunos de estos lugares con la finalidad de analizar el rap a través de un cruce analítico con territorio y ciudad.

Una noche de febrero, FS me invitó a un evento realizado en el *Makena*, club ubicado en el corazón de Palermo¹⁷. Con la finalidad de “*apoyar*” a un “*amigo de la vieja escuela*” que iba a tocar, así como para “*relajar*”, hizo un viaje desde Laferrere¹⁸ que le tomó más de tres horas para llegar. A este largo recorrido se sumaron otras dos de espera en la fila en la acera para poder entrar, ya que era de los pocos clubes abiertos en un lunes feriado en la madrugada. A diferencia de muchos eventos a los que yo había asistido, este contaba con una gran inversión en el equipo de sonido, escenario, pantallas e iluminación. FS y yo aprovechamos las primeras horas de la madrugada para bailar al son del *funk* y luego de *Cypress Hill* y *Eminem*. Varias veces se formó una ronda de baile, la que me sorprendió por las destacadas habilidades y agilidad que los *bboys*¹⁹ mostraban en la realización de sus pasos. Después de un rato, en medio el calor de la noche, el sudor entremezclado con el humo de cigarro y la multitud, me di cuenta del disgusto de los *bboys* así como de FS, ya que la ronda estaba siendo interrumpida por quienes -algunos alcoholizados- sin poner atención, pasaban por en medio. “*No entienden*

17 Zona ubicada en CABA, considerada de alto poder adquisitivo así como de flujo en la actividad turística y vida nocturna.

18 Ubicada en el Oeste del conurbano del AMBA.

19 Una de las formas que se utilizan para referirse a quienes practican la disciplina del break dance.

nada”, me dijo FS mientras movía la cabeza de lado a lado en forma de desaprobación. En ese momento, las canciones empezaban a sonar al ritmo del *reggaetón*; el amigo de FS al darse cuenta, se le acercó y le dijo: “*Esto no es el barrio ¿no?*”

En este ejemplo, me interesa señalar cómo en el plano actual, donde el rap como género con amplia circulación y como parte de un flujo dinámico en AMBA, para FS y su amigo, el barrio es un importante elemento de significación dentro de la práctica. Si bien, no intento hacer un análisis específico sobre el barrio como categoría de análisis, considero relevante mencionar que, frecuentemente relacionado con las expresiones de “*calle*”, “*abajo*”, “*barrio bajo*”, “*acá*”, conforma uno de los lugares o posiciones desde los cuales los raperos significan y representan a “*la cultura*”.

Algunos raperos manifiestan que los lugares de los cuales provienen son asociados con apreciaciones negativas por el resto de la sociedad. Ellos mismos adjetivan a sus zonas o barrios de procedencia con la lejanía, distancia, abandono, peligrosidad. Tal como dice el extracto de una canción de los Guerreros²⁰: “*¡Decime si caminaste por el Oeste y mentime que no sentiste miedo, ma friend!*”. Así, el “*abajo*”, el “*barrio*”, comúnmente asociados con nociones negativas, los jóvenes las apropian, resignifican y hacen visibles a través del rap.

“*¡Desde el Oeste hasta capital, siempre representando al conurbano, loco!*”, expresó con fuerza VL luego de cantar sus temas en un evento que ella organizó cerca de San Telmo, en CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Ya sea en un *freestyle* o después de hacer una presentación como este caso, los raperos mencionan a sus barrios o zonas de las cuales provienen, para mostrar que aportan activamente en la producción cultural.

El conurbano colinda con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y, tal como menciona Zarazaga si bien está cerca geográficamente, está más lejos que los mapas indican, ya que representa un contraste al “*emerger pobre, desigual y con notables deficiencias de servicios e infraestructura*” (9). VL estando en un bar en capital, habla desde ese lugar “*periférico*”, lo acerca, lo resignifica y le da visibilidad a través de sus rimas y de su lugar dentro el rap. Con esto se puede observar una intersección entre la posición social, territorio y la ciudad, en estos lugares de enunciación.

A este cruce puede sumarse también el elemento de mediadores, donde vale la pena mencionar de manera breve para las intenciones analíticas de este artículo, la categoría del “*under*”. Entre otros elementos que la constituyen, es una de las formas de identificación que los jóvenes encuentran al interior del rap y de “*la cultura*” del *hip hop*. En ella se defiende la idea de mantenerse “*fiel*” a los “*orígenes de la cultura*”, por lo que disputa con otros “*estilos*” de rap como las batallas, así como otros estilos musicales como el *reggaetón*. Estas disputas se establecen entre otras cosas, por las formas en que ejercen relaciones con el mercado y las instituciones.

20 Una *crew* (agrupación) cuyos integrantes viven en el Oeste de AMBA.

Por la forma en que se llevan a cabo estas relaciones, se considera si el rap que se practica es “comercial”, “vendido” o sigue la moda, de lo “*que todo mundo quiere escuchar*”.

Con relación a los eventos, el “*under*” se crea y representa principalmente a través de formas de organización que se sostienen por diversas redes de amistades y públicos, generalmente constituidas por conocidos de la “*cultura*”. Los eventos “*under*” pueden llevarse a cabo en diversos lugares como bares, o clubes, aunque se identifican y asocian en mayor manera con los espacios públicos.

Las expresiones “*son mejores estos espacios que los que están patrocinados (patrocinados), como los de red bull*”; “*el under es más fiel a la cultura*”, permite ver que como categoría y lugar de enunciación, alberga un nivel de “moralidad económica” así como de “politización”. Generalmente los eventos se hacen “*de onda*” por el sentido y nivel de involucramiento que se tiene con la “*cultura*”. Su fidelidad implica “*mantenerse real*”, auténtico y no venderse a los cánones de la moda y del mercado.

FS esperaba del evento realizado en un bar de Palermo, una experiencia “*real*” donde se escuchara rap de la “*vieja escuela*”. Sin embargo en el transcurso de la noche, las dinámicas de baile comenzaron a cambiar cuando la música empezó a sonar al ritmo de *reggaetón*. En este sentido, la idea que tenía FS de encontrar en ese evento un espacio de “*la cultura*” que fuera “*real*”; su búsqueda por vivir una experiencia auténtica, sufrió una disrupción en el momento en que las lógicas del mercado, de “*lo vendido*”, “*lo comercial*”, se vieran encarnadas por las expresiones del *reggaetón*. No obstante a ello para FS, el rap se vive y experimenta desde lo “*under*”, que dentro del flujo dinámico en que se constituye la práctica cultural, significa una forma de llevar el “*barrio*”, representarlo y defenderlo; una forma de construir ciudad junto con la música. Con ello, intento enfatizar que los jóvenes buscan crear y abrirse espacios a través de las formas en que experimentan y habitan la práctica, sin importar el lugar en el que se esté.

Por otro lado, en el “*under*” se puede observar de manera importante la forma en que se implican las mediaciones entre actores, objetos que utilizan, así como lugares para producir. Tanto en la producción musical como en la organización de eventos, el rap representado a través del “*under*” se hace posible, de manera importante, a través de la autogestión. El equipo de sonido y dispositivos tecnológicos que se utilizan en los eventos generalmente pertenecen a algún asistente, se consiguen prestados o se “*tercerizan*” con un costo accesible; con frecuencia se coopera entre los que están presentes para cubrir los gastos: “*se hace rap con lo que se tenga*”, “*lo que importa es que se haga de corazón*”.

A través de esta breve explicación, se puede ver que el “*under*” es una experiencia vivida, un “*modo de ser*” que se habita y disputa con otras formas en las que se expresa y se pertenece al rap. Constituye también un lugar de enunciación donde puede observarse el cruce con la posición social y algunos mediadores que se utilizan para su producción, así como la forma de vincularse con la ciudad.

Conclusiones preliminares

El rap es considerado como una práctica eminentemente juvenil y anclada al medio urbano. Mi investigación, al estar protagonizada por jóvenes que se nombran a sí mismos “*de abajo*”, “*del barrio*”, y algunos de ellos del “*under*”, toma como punto de partida el interés de intentar no caer en una lectura miserabilista y resistencial de la práctica. Esto implica, a grandes rasgos, evitar comprenderlo como una respuesta a las privaciones o condicionando la práctica cultural por las carencias materiales (y simbólicas), y más bien incita a prestar atención a las distintas maneras en que los jóvenes llevan adelante la práctica, la crean y la hacen posible.

Desplegar un análisis del rap como género musical permite reconocer, tal como las tendencias actuales de las de culturas juveniles sugieren, el rol protagónico que tienen los jóvenes dentro de la disciplina lírica del *hip hop*. En la calle, yendo al trabajo, arriba del colectivo, “*ranchando*” en la plaza, grabando en el celular o en un estudio de un amigo, asistiendo o cantando en los eventos, son algunas de las múltiples formas en que los raperos gestionan redes, públicos; espacios a través de los cuales “*hacen cultura*”.

Los jóvenes actualmente experimentan la creación de esta producción cultural en un panorama emergente de nuevas formas de hacer música. Este fortalece una de las características propias del rap que tienen que ver con cierto nivel de aprendizaje autodidacta y la organización autogestiva. Dentro de esta accesibilidad de producir y las posibilidades de llegar a tener una rápida y amplia circulación, es relevante cubrir ciertos criterios estéticos y técnicos que les permiten tener un lugar, “*ser alguien*” que les distinga del resto.

Los eventos son parte fundamental en la práctica cultural, y donde los jóvenes son protagonistas del surgimiento de multiplicidad y diversidad de “microescenas” en la vida cultural del AMBA. Son habilitadores, potenciadores de circuitos y del flujo dinámico en la región. Los circuitos y los eventos como ejes de análisis permiten comprender al rap como una práctica que, lejos de estar aislada o confinada en las periferias, se construye en movimiento que ha favorecido a la “transformación del AMBA en un polo dinámico en la vida cultural” (Semán, *La ‘periferia influyente’* 241).

La voz constituye el mediador fundamental y es la herramienta portadora de significados dentro de este flujo dinámico en el que se constituye. En este entramado de circuitos, ya sea en un *freestyle* o después de hacer una presentación en un evento o en la grabación de algún tema, los raperos nombran la localidad, barrio o zona de la cual provienen, como una forma de mostrar que el lugar al cual se representa tiene un rol importante dentro del *hip hop*.

El rap se hace posible a través de las vinculaciones que los jóvenes construyen con la ciudad. Así, en la relación entre los jóvenes, su voz y la ciudad, encuentran en el rap “*una forma de vida*”, un territorio musical que se experimenta, vive, habita (y disputa). Las expresiones de “*barrio*”, “*conurbano*”, incluso “*under*”, se convierten en lugares de enunciación que a través de la práctica se hacen visibles y se resignifican.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. “Introducción. Un itinerario y algunas apuestas”. Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela, eds. *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. 2008. 15-27. Impreso.
- Alabarces, Pablo, et, al. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela, eds. *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. 2008. 31-58. Impreso.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial (2008). Web. 8 de Noviembre de 2018.
- Boix, Ornela. “Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés”. *Apuntes de Investigación del CECYP* Núm 25 (2015): 219-232. Web. 13 Agosto de 2018.
- “Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de la Plata Argentina”. *Papeles del CEIC* Núm 2 (2017): 1-25. Web. 6 de Septiembre de 2018.
- Bover, Tomás y Fuentes, Sebastián. “Trayectos y trayectorias urbanas de jóvenes en Buenos Aires: territorios y moralidades en juego”. Chaves, Mariana y Segura, Ramiro, eds. *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. 1ra ed. Buenos Aires: Biblos, 2015. 47-70. Impreso.
- Chang, Jeff. *Generación Hip-Hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. 2nda ed. Buenos Aires: Caja negra, 2017. Impreso.
- Chaves, Mariana. *Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana*. 1ra ed. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2010. Impreso.
- Cru, Josep. “Jóvenes raper@s”. Feixa, Carles y Oliart, Patricia, eds. *Juvenopedia: mapeo de las juventudes iberoamericanas*. 1ra ed. Barcelona: Ned. 2016. 243-257. Impreso.
- Feixa, Carles y Oliart, Patricia. “De jóvenes, mapas y astrolabios”. Feixa, Carles y Oliart, Patricia, eds. *Juvenopedia: mapeo de las juventudes iberoamericanas*. 1ra ed. Barcelona: Ned. 2016. 13-28. Impreso.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo, eds. *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. 1ra ed. Buenos Aires: Gorla, 2016. Impreso.

- Garcés M. Ángela. *Nos-otros los jóvenes: Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín. 2da ed. Medellín: Sello editorial, 2010. Impreso.
- Garriga, José. “Una historia de franceses en Argentina, una perspectiva ilegítima sobre la cultura legítima”. *Question: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol, 1 Núm 25 (2015): s.p. Universidad Nacional de la Plata. Web. 8 Agosto de 2018.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. “Dominocentrismo y dominomorfismo”. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. 95-124. Impreso.
- Hennion, A. *La pasión musical*.-Barcelona: Paidós. 2002. Impreso.
- Hernández C. Celia y Paredes L. Amalia. “El territorio como categoría de análisis en los estudios regionales”. Pérez S. Alfonso y Hernández C. Celia, eds. *Desarrollo y territorio: abordajes teóricos-metodológicos y expresiones socioterritoriales*. 1ra ed. Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala, 2012. 53-72. Impreso.
- Laucé, Amparo y Foucé, Héctor. “Música, tecnología y creatividad. Presentación al dossier”. *Revista Transcultural de Música*. Núm 14 (2010): s.p. Web. 21 Agosto de 2018.
- Litichever, Cecilia. “Trayectoria institucional y ciudadanía de chicos y chicas con experiencia de vida en calle”. Tesis Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Buenos Aires: 2009. Web. 3 de Noviembre de 2018.
- Marcus, George. “Etnografía en/del sistema mundo: el surgimiento de la etnografía multi-local”. *Alteridades*. Vol. 11, Núm. 22 (2001):111-127. Universidad Autónoma Metropolitana. Web. 3 Octubre de 2018.
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo, eds. “Introducción: diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales”. *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. 1ra ed. Buenos Aires: Biblos. 2006. 11-17. Impreso.
- Mora, Ana Sabrina. “Rap del barrio. Apropiación cultural y creación artística situada con un producto cultural mundializado”. Congreso 2018 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Barcelona, España, 23 al 26 de mayo de 2018. Ponencia.
- Reguillo, Rossana. *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto*. 1ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013. Impreso.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo, eds. *Cumbia: Nación, etnia y género en Latinoamérica*. 1ra ed. Buenos Aires: Gorla. 2011. Impreso.

Semán, Pablo. “Géneros musicales, identificaciones y experiencias en el Conurbano. La ‘periferia’ influyente”. Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (eds). *Conurbano infinito: actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la legalidad*. 3ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2018. 241- 275. Impreso.

Valenzuela, José Manuel. *Sed de Mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*. 1ra ed. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2012. Impreso.

Vommaro, Pablo. “Territorios y resistencias: configuraciones generacionales y procesos de politización en Argentina”. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Núm 38 (2017). 101-122. Web. 1ro de Agosto de 2018.

Zarazaga, Rodrigo. “Introducción: el Estado de Golem”. Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (eds). *Conurbano infinito: actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la legalidad*. 3ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2018. 9-17. Impreso.

Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta

Jorge Monteleone

1960 es un año-símbolo para aludir a las notables mutaciones estéticas con las que la literatura latinoamericana acompañó los profundos cambios históricos de la región. Es una fecha que alude al período en el cual comienza a distinguirse el proyecto de autores que, si bien publicaron antes sus primeros libros, definen sus poéticas en los primeros años de la década y habrán de influir decisivamente en los poetas posteriores. Es el caso de textos como *Hora cero* (1960) y *Gethsemany, Ky* (1960) de Ernesto Cardenal, *La pieza oscura* (1963), de Enrique Lihn o *Contra la muerte* (1964), de Gonzalo Rojas, poetas que generacionalmente no pertenecen a las promociones luego reconocidas como “poetas de los años sesenta”, tales como José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros o Rodolfo Hinostroza. Lo que intento describir son los momentos de inflexión -a menudo desarrollados en una zona de fechas- en los que se producen modificaciones en los sistemas imaginarios, para usar una denominación preferida por Lezama Lima. El estudio del *imaginario poético* proporciona, en tal sentido, conclusiones bastante precisas sobre los momentos históricos en los cuales se producen dichas inflexiones.

47

La poesía como antinomia: Nicanor Parra

La poesía de Nicanor Parra produce en la constitución del imaginario poético del período un cambio de tal radicalidad que generó una articulación novedosa a partir de la cual serán posibles poéticas como las de Enrique Lihn o Ernesto Cardenal e incluso buena parte de la poesía de los años sesenta. El proceso de constitución de este imaginario puede percibirse con claridad en la lectura de *Poemas y antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Versos de Salón* (1962), los tres primeros libros incluidos en el volumen *Obra gruesa*, publicado hacia 1969 (que prescinde del libro inicial de Parra, *Cancionero sin nombre*, de 1937). En sus poemas la lógica de la alteridad se transforma en una lógica de la antinomia: “Cuidado, todos mentimos/ pero yo digo verdad” (*Versos de salón*, 1962).

El poema de Parra pasa del canto al habla y de lo sagrado a lo cotidiano. El sujeto imaginario dual o múltiple de Lezama, de Paz o de Rojas, si bien del todo humano, era un agonista

lirico: la poesía de Parra lo transforma en un sujeto común, es decir, en un individuo.¹ Sin embargo, esta figura no es un sujeto que aliente un pacto autobiográfico: en verdad es un remedo burlón del yo poético de raíz romántica, una parodia de la enunciación lírica que, en general, tiene el valor que para una voz narrativa posee el pequeño ego de un personaje o de un conjunto de individualidades. Las influencias que reconoce Parra en su escritura de la época incluyen textos donde la diégesis y el verso aún estaban reunidos: la *Gesta Romanorum*, *The Canterbury Tales*, *El libro del Buen Amor*, el romancero tradicional, el *Poema del Cid* (Benedetti, 1972). Y además, Kafka. La posición del sujeto imaginario de Parra es siempre ambigua o, de algún modo, “neutral” como la de una tercera persona de la narración, con rasgos similares a los que analiza Blanchot en la literatura de Kafka (Blanchot, 1991). La narración regida por lo neutro destituye toda subjetividad -independientemente de la aparición de un yo declarado o de un relato impersonal- y parece contado por nadie. Asimismo, los sujetos de la acción, los personajes, parecen no identificarse consigo mismos. En consecuencia, lo neutro de la voz narrativa, el “él”, marca la irrupción de “lo otro:” allí habla lo otro. Si habla lo otro, *nadie* habla, asegura Blanchot. Pero acaso, podríamos enmendar, si habla lo otro *todos* hablan. Esa voz neutral no habla del ser ni lo niega, se sitúa en otro lugar: el lugar de lo cómico, de la desdicha, de la locura o del absurdo. Estos aspectos transforman el sujeto imaginario de la poesía de Parra en un sujeto neutro de la enunciación que, deliberadamente, prosifica, narra, vuelve el poema un relato coloquial.

En esto reside la primera antinomia de lo que Parra llamó “antipoesía”: constituir un yo lírico que, en la medida en que afirma la primera persona, miente, al falsear su carácter lírico, egotista, multiplicándose o cediendo su espacio neutral a la irrupción de lo otro como habla ajena. Lo otro es la vida, lo real, lo colectivo: todo aquello que el solipsismo lírico no incluía. “Yo he ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo -afirmó Parra-. Este yo no es el yo individual, sino el yo colectivo, naturalmente. El yo de que se habla en la *Obra gruesa* es un yo difuso, en último término el yo de la especie” (Benedetti, 1972, p. 49). Este sujeto es claramente visible en el poema “Soliloquio del individuo”.

La segunda antinomia consiste en llamar a su libro decisivo *Poemas y antipoemas*. ¿Cuáles son los poemas y cuáles los antipoemas? Buena parte de la crítica pasó por alto esta cuestión de un modo contenidista: los poemas son los textos de la primera parte e incluso de la segunda; los antipoemas son los textos de la tercera. Sin embargo, el volumen no aclara cuáles son unos u otros, volviendo irrisorio todo esfuerzo interpretativo, a pesar de que sea evidente la

1 La noción de sujeto imaginario es una reformulación y revisión teórica de la antigua noción de Yo poético, de Yo lírico, de Rol textual, de Identidad Lírica o de Sujeto del enunciado lírico, que desde diversos modelos se atribuían a la representación ficcional de la subjetividad en el discurso poético. El “sujeto imaginario” se refiere al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de cada autor, donde el pronombre de primera persona, Yo, es dominante. Este sujeto se vincula con el “sujeto social” (o “sujeto simbólico”, en la medida en que el sujeto integra los universos simbólico-sociales por los cuales se objetiva en una tipificación y cumple un rol). Ese sujeto social se objetiva en el espacio público, con los rasgos del sujeto imaginario. Asimismo, el “autor” (o “figura autorial”, para no asimilarlo con el individuo concreto y retener su carácter nominal, funcional y jurídico) introduce en aquellas objetivaciones sociales el contenido de la experiencia biográfica y el mundo de la vida privada -aun en sus episodios más solitarios.

distinción. Porque ese orden no está hecho para una descripción filológica, sino para crear el efecto de una indecisión entre lo uno y lo otro. Transforma todos los textos en antinómicos al entrar en el circuito comunicativo, ya que un poema dejará de serlo en cuanto se declare *antipoema* pero, para constituirse como tal, deberá ser leído *como un poema*.

Eso conlleva a una tercera antinomia, a partir de la dinámica y constante apelación al lector -que así colectiviza la decisión sobre los materiales expuestos, en cuanto el receptor mismo debe reconstruir la referencia que la ironía desdice. Sin embargo, dicha apelación, de llaneza aparentemente comunicativa, también se halla trastrocada y produce una nueva paradoja: el poema, bajo la forma de un llamamiento agresivo a su lector comunica su radical incomunicación (véase el poema “Advertencia al lector” que comienza “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:/ aunque le pese/ el lector tendrá que darse siempre por satisfecho”).

El habla coloquial permite que el antipoema nombre otra vez el mundo o vuelva evidente lo arbitrario de toda nominación: “Mi posición es ésta:/ el poeta no cumple su palabra/ si no cambia los nombres de las cosas. / (...)/ ¿Mis zapatos parecen ataúdes? / Sepan que desde hoy en adelante/ los zapatos se llaman ataúdes” (*Versos de salón*, 1962). Esto lleva, por un lado, a una reaparición de los objetos en el poema para redistribuir la atribución de los significados poéticos (“Si el poeta coloca la palabra arcoiris, cree que el lector va a dar un salto, pero no hay tal. Una manera de hacer vivir a un arcoiris sería colocarlo en una sala de baño o dentro del dormitorio: ahí se ven los colores,” dice Parra (Piña, 1990). Por otro, allí donde el imaginario temporal de otros poetas coetáneos busca en la restitución del instante poético un tiempo heterogéneo respecto del tiempo acostumbrado, Parra hace estallar el continuo de la duración mediante la relativización de los hábitos -perceptivos, estéticos, morales- que conforman una cierta identidad en el tiempo.

Biografía e historia: Lihn y Cardenal

En la poesía de Enrique Lihn el uso de una primera persona autobiográfica provoca constantemente la confusión y, en última instancia, la fusión de la figura del autor y del sujeto en su rol social, al punto de generar en el poema un irónico juego de transparencia y ocultamiento de la experiencia vivida. Precisamente por desbaratar los mecanismos retóricos de la falacia autobiográfica, la poesía de Lihn genera por momentos un paradójico “efecto de realidad”.

En *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) de Enrique Lihn reaparece la figura de Narciso presente en poetas que lo antecedieron (notablemente en “Muerte de Narciso” [1937], de Lezama Lima, véase al respecto: Monteleone, 2004). Pero esta vez la imagen especular no representa el reino inviolado de la imagen, sino el estado irreparable de la vejez en el vacío del reflejo: “y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto” (*Poemas de este tiempo y de otro*). Las palabras pierden su objeto, el lenguaje se vuelve tiempo mortal. El sujeto imaginario de Lihn, a partir de *La pieza oscura* (1963) atribuye al poema el deseo de reencontrar lo perdido

y restituir el origen, aunque ya con una vaga conciencia del fracaso. Como en el poema “Carbón”, de Gonzalo Rojas (en *Contra la muerte*, 1964) uno de los espacios privilegiados para ese reencuentro es el de la infancia y la historia familiar. “La pieza oscura” recrea una escena del pasado, el despertar de la sexualidad. Como en una proyección desleída las imágenes se precipitan, se desvelan en un instante fugaz y luego desaparecen. “Nada es bastante real para un fantasma”, escribe Lihn. El sujeto se halla suspendido, en el limbo de la palabra, lejos de lo real: ya no es el niño que fue y tampoco cesa de serlo de una vez por todas. Es apenas un espectro momentáneo. El lenguaje es como esa pieza oscura, extraviada en la memoria y sólo restituida en el olvido o, mejor dicho, suplantada como una *forma* del olvido, por una memoria que es exclusivamente verbal. La tonalidad del fraseo, el ritmo fónico del poema al que aspiraba Lihn, posee el valor de una letanía mediúmnic: palabras que exploran una retórica de las apariciones. Así, memoria y poesía recorren el libro obsesivamente para reencontrar la vida fugaz de la experiencia. Uno de sus recursos es el de los monólogos dramáticos: (“Monólogo del padre con su hijo de meses”, “Monólogo del viejo con la muerte”) donde, contradictoriamente, hay un polo apelativo y otro declarativo; otro recurso es el de poner varias voces en juego (“Raquel”). Mientras éstas son tentativas para evitar la autoindulgencia del yo lírico y su gesto de falsa omnisciencia, el último recurso es la mera apelación al pretérito, la posibilidad de que el poema restituya lo vivido o siquiera lo más reciente del pasado inmediato. Esas voces, finalmente, se revelan como desdoblamientos de murmullos ausentes, fantasmagorías, difusas declaraciones. En su tercer libro, *Poesía de paso* (1966), aquello que el sujeto busca reponer es la experiencia del viaje, como si un arte sucesivo pudiera alcanzar el secreto del movimiento. Y así en el libro las ciudades se suceden: “las ciudades son imágenes”, se lee. Al tiempo real del viajero, a su cuerpo en movimiento y al espacio recorrido se sobreimprimen el tiempo del ensueño, la imagen que lo posee y un ámbito irreal. Otra vez el poema fracasa en su búsqueda mundana: “¿Dónde está lo real?”, se pregunta (*Poesía de paso*).

En este núcleo de tres libros de Lihn, se va perfilando una subjetividad irónica, que simula constantemente, en el nivel literal de lo autobiográfico, aquello que en el nivel imaginario se conserva como una *antivida* y en el nivel simbólico como un discurso acerca de la mortalidad: “las imágenes que el poeta produce serían como las células de una antivida, su denegación de la sórdida identidad de lo real y la muerte”, afirma Lihn (Lastra, 1980). Su poesía vivirá la tensión ambivalente entre los tres términos: imaginación, realidad y muerte. Esta tensión exasperada recorrerá toda la obra de Enrique Lihn hasta llegar a su experiencia poética límite: escribir, no sin sarcasmo y con esa autocompasión, un diario poético mientras el cuerpo literalmente *agoniza*: *Diario de muerte* (1989); es decir, escribir en la actualidad de la escritura una poesía póstuma (que, de hecho, fue publicada póstumamente). En el simulacro de lo imaginario, la poesía alude a lo otro de la vida, a sabiendas de que la muerte es su fundamento. Finalmente, desencarnado en el mundo real, el poeta es el fantasma de un hombre o, mejor dicho, el fantasma *de un nombre* (Monteleone, 1995). Y, sin embargo, al releer toda la obra de Lihn, el lector no podrá evitar la vieja sensación whitmaniana: “*who touches this book, touches a man*”.

Luego de dos libros olvidados deliberadamente, Ernesto Cardenal, hacia 1949, compone “Raleigh” y una serie de poemas que son claramente épicos, donde el relato está penetrado por la dimensión histórica. Luego, entre 1952 y 1956 compone los breves poemas que integrarían *Epigramas*. En 1954 participa de una frustrada rebelión contra Somoza: es inevitable vincular esa acción con la composición de un extenso poema sobre Sandino, *Hora cero*. En 1957, luego de una profunda crisis espiritual que lo lleva a adoptar el sacerdocio cristiano, ingresa a un monasterio trapense bajo el magisterio de Thomas Merton en Gethsemani, Kentucky. Escribe más tarde *Gethsemani, Ky* y el ensayo religioso *Vida en el amor*, con prólogos de Merton. Esos textos de Cardenal aparecerán en la década del sesenta. En ese conjunto se vislumbran los aspectos básicos que articularán buena parte de su poética, haciendo cada vez más vasto e incluso el tipo de vínculo entre poema y mundo: la reunión de lo particular y lo político, la vasta mirada historicista, la dimensión cristiana.

Como observó con certeza el poeta Pablo Antonio Cuadra, las primeras obras de Cardenal “fueron poemas largos con un común denominador: la visión de América desde un ojo foráneo”. Para precisarlo aún más, el sujeto imaginario se representa en primera persona como un extranjero que describe el espacio nacional en un tiempo pretérito (poemas como el mencionado “Raleigh”, “Con Walker en Nicaragua”, “Viajero del siglo XIX en el Río San Juan”). Son monólogos donde el lirismo, como trance ególatra, está ausente y abolido todo sentimentalismo de pertenencia. En los *Epigramas* el procedimiento es otro: el sujeto imaginario es un sujeto biográfico (“De estos cines, Claudia, de estas fiestas, / de estas carreras de caballos, / no quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia”) y su enunciado es una apelación amorosa. Sin embargo, la retórica del poema de amor se ve invadida crecientemente por el código del poema político hasta crear un híbrido: “Ah tú despiadada/ más cruel que Tachito” (sobrenombre del dictador Anastasio Somoza Debayle [1925-1980], presidente de Nicaragua entre 1967 y 1972, y entre 1974 y 1979, derrocado entonces por la revolución sandinista). La situación material de esos poemas está inscrita en ellos (“Nuestros poemas no se pueden publicar todavía. / Circulan de mano en mano, manuscritos, / o copiados en mimeógrafo”) y también lo están los sucesos que ocurren durante su misma escritura, como la represión a la rebelión de abril de 1954, de la cual pudo escapar Cardenal (“Si cuando fue la rebelión de abril/ me hubieran matado con ellos/ yo no te habría conocido”). En “Hora cero” el sujeto es a la vez víctima, relator y testigo: el tiempo lo atraviesa bajo la forma de historia que confluye en su conciencia ordenadora. El Yo neutro de Parra se transforma aquí en un sujeto que reclama para sí la impersonalidad, no porque se halla “detrás” del relato, sino más bien porque la relación lo invade, es decir, es arrebatado por una temporalidad concreta que lo historiza y lo arroja a la abierta experiencia de la violencia social.

De un modo creciente, el sujeto se involucra en un orden cada vez más vasto y después de la experiencia de la vida monástica católica como monje cisterciense en la Orden de la Trapa (conocida como la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia) -o, mejor dicho, después de los poemas que representan la nueva experiencia monástica en *Gethsemani, Ky*- la prosa poética de *Vida en el Amor* abre un espacio sagrado a la vida y la historia humanas: “Toda la historia es sagrada, y son sagrados también los acontecimientos de nuestra vida privada”; y

además. “Todo lo que llamamos *realidad* es la encarnación de la palabra de Dios” (*Vida en el amor*, 1970). De allí que los poemas de *Gethsemani*, *Ky*. exploren ese espacio inmediato de objetos que lo mundano banaliza -un mundo de automóviles raudos, de trenes consuetudinarios, de letreros luminosos, de cosas gastadas por el consumo- que muestren la huella para ejercitar una nueva percepción, una mirada edénica. Es así como una temporalidad redentora habilita en este sujeto la capacidad de situarse en una perspectiva transhistórica y así remedar una conciencia ubicua en el poema.

El imaginario poético de Lihn y de Cardenal parten de una instancia similar, la deliberada confusión de la experiencia vivida por el autor con la figura del sujeto social, pero siguen caminos opuestos. Sin embargo, es posible observar tanto en éstas como en otras manifestaciones, una cierta metáfora de progresión que podría ser llamada vital o existencial en esas figuras proyectadas. Algo así como una evolución del personaje, una cierta dirección reconocible que continúa, mediante diversas estrategias, apegado a cierto pacto autobiográfico. En el caso de Lihn el sujeto imaginario que se perfila en *La pieza oscura* y en *Poesía de paso*, se va transformando en un argumentador irónico (*Escrito en Cuba*, de 1969) que puede exacerbarse hasta el sarcasmo y la feroz caricatura política (*El paseo Ahumada*, de 1983) y a la vez se presenta como un extranjero, un viajante en el comercio de las palabras que está siempre de paso (*París, situación irregular*, de 1977 o *A partir de Manhattan*, de 1979). Hasta el fin, no obstante, mantendrá esa creencia de que “el poema es un rito solitario/ relacionado en lo esencial con la muerte” (*Estación de los desamparados*, 1982). En el caso de Cardenal el sujeto imaginario cumple una parábola que va de transformarse en el actual intérprete de las crónicas de la conquista (*El estrecho dudoso*, de 1966) y en el cultor de las cosmogonías y las etnias americanas (*Homenaje a los indios americanos*, de 1969 y *Los ovnis de oro*, de 1988) hasta alcanzar la dimensión sobrehumana del *Cántico Cósmico*, de 1992. Para regresar, en fin, a cierta intimidad confesional de la experiencia religiosa, esa “vida del monje [que] es un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez”, con cierta voz entrañable emparentada con el tono de los antiguos *Epigramas*, la voz cercana y familiar de su libro de los años noventa *Telescopio en la noche oscura* (1993).

Bibliografía

- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991.
- Cuadra, César. *Nicanor Parra, en serio y en broma*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, 1997.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980.

Monteleone, Jorge. “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950”, en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (Eds.). *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universität zu Köln / Universidad de Cádiz, 2004, pp. 539-550.

———. “El fantasma de un nombre: sobre *Diario de muerte* de Enrique Lihn”, en: Sylvia Iparraquirre y Elsa Noya (Editoras). *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1995, pp. 221-228.

Piña, Juan A. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén, 1990.

Cardenal, Ernesto. *Antología*, (Selección y prólogo de Pablo Antonio Cuadra). Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972.

———. *Nueva antología poética*. México: Siglo XXI, 1979.

———. *Antología*. Buenos Aires: Nueva América, 1986.

———. *Epigramas*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972.

———. *Vida en el amor*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1970.

———. *El estrecho dudoso*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.

———. *Homenaje a los indios americanos*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974.

———. *Los ovis de oro (Poemas indios)*. México: Siglo XXI, 1988.

———. *Telescopio en la noche oscura*. Madrid: Trotta, 1993.

———. *Cántico Cósmico*. Madrid: Trotta, 1999.

Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.

———. *Poesía de paso*. La Habana: Casa de las Américas, 1966.

———. *Escrito en Cuba*. México, D.F.: Ediciones Era, 1969.

———. *París, situación irregular*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1977.

———. *A partir de Manhattan*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.

———. *Estación de los desamparados*. México: Premiá Editora, 1982.

———. *Al bello aparecer de este lucero*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.

———. *El paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

———. *La aparición de la virgen*. Santiago de Chile: Cuadernos de Libre (E) Lección, 1987.

———. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

- . *Porque escribí* (Edición de Eduardo Llanos Melussa). Santiago de Chile, FCE, 1995.
- . *El circo en llamas. Una crítica de la vida* (Edición de Germán Marín). Santiago de Chile: Lom, 1997.
- Parra, Nicanor. *Versos de salón*. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
- . *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- . *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.
- . *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1979.
- . *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1985.
- . *Poemas para combatir la calvicie* (Julio Ortega, compilador). Santiago de Chile: FCE, 1994.

La policía bonaerense y los asentamientos en La Matanza. Un primer acercamiento a las fuentes documentales.

Victoria D´Amico

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata.
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales-Centro de Investigaciones Sociohistóricas.

victoriadamico@gmail.com

Martina Moriconi

Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín
martinamoriconi1@gmail.com

Jerónimo Pinedo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata.
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales-Centro de Investigaciones Sociohistóricas.

jpinedo1137@gmail.com

55

Resumen: A partir del análisis preliminar de cuarenta legajos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires sobre ocupaciones y asentamientos en La Matanza entre 1983 y 1993, nos proponemos tres objetivos: plantear nuestra pregunta de investigación, ordenar el *corpus* documental y proponer algunas interpretaciones provisorias sobre los acontecimientos, procesos e imaginarios puestos en juego en estos informes policiales.

1- Introducción

En las décadas de los ochenta y noventa La Matanza experimentó profundas transformaciones socio urbanas que reconfiguraron la geografía de sus entramados sociales. Estos cambios no pasaron desapercibidos para las ciencias sociales que, tempranamente, investigaron sus factores causantes y sus efectos en el tejido social participando, como es propio de estas ciencias, en la producción y difusión de interpretaciones públicas sobre el territorio matancero (Merklen, 1991; Manzano, 2013; Ferraudi Curto, 2014). Menos conocida es la mirada de ciertas agencias estatales que, contemporáneas a los acontecimientos, también se dedicaron a

producir representaciones sobre el espacio socio-urbano de este distrito bonaerense y a intervenir desde sus propias prácticas en ese ciclo de crisis de la expansión urbana contribuyendo a darle una impronta específica.

Plasmada en cuarenta legajos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPPBA) encontramos una serie de episodios y acontecimientos que formaron parte de este proceso de producción social del espacio matancero. La búsqueda y recopilación de estos documentos provino de nuestro interés por reconstruir la historicidad de este espacio socio urbano a partir de la incidencia de diversos tipos de actores en su estructuración. Como miembros del proyecto PICT “La politicidad de los sectores populares en La Matanza, 1983-2015”¹ nos propusimos indagar cómo la mirada y la práctica policial, en interdependencia con las representaciones y prácticas de otros actores del territorio, modelaron la imaginación geográfica sobre este distrito .

Esta comunicación es un primer acercamiento a dicho proceso, centrada en legajos que se encuentran nombrados dentro de “Factor Social, Mesa D(e)”, cuyas fechas extremas van desde 1983 a 1993 y refieren a ocupaciones o asentamientos urbanos. Los objetivos de este artículo son plantear nuestra pregunta de investigación, realizar un primer ordenamiento del *corpus* documental y proponer una serie de interrogantes para abrir la interpretación de los acontecimientos, procesos e imaginarios que son puestos en juego en estos informes policiales.

Es necesario aclarar que utilizamos como criterio de búsqueda la periodización establecida por el proyecto PICT, tomando como punto de partida el año de la recuperación de la democracia. Sin embargo, consideramos esta periodización en su carácter provisorio, ya que parte del análisis que nos interesa profundizar se orienta a identificar y constituir una cronología intrínseca al proceso de ocupación territorial urbano matancero que dé cuenta de su historicidad. Por otro lado, cabe anticipar que presentamos sólo una parte del trabajo de documentación. También se está trabajando con legajos del factor político y el factor laboral de esa misma dependencia policial, con entrevistas biográficas a dirigentes de La Matanza de diferente origen partidario e ideológico, así como en la recopilación de prensa, informes sociales y libros testimoniales.

La relevancia del análisis de estos materiales para el estudio de la territorialización de los sectores populares se fundamenta en que los legajos policiales pueden ser considerados como una fuente de información de los procesos socioterritoriales a la vez que una cartografía urbana que revela la imaginación geográfica de un actor relevante en la producción del espacio matancero. Estos legajos, además de una fuente de información, son los materiales de una cartografía con la cual la policía intervino en la producción del espacio. La “mirada policial” será entendida en este segundo sentido como constituyente del territorio y la territorialización. Hay aspectos de las funciones y el discurso policial que agregan elementos relevantes para la

1 El proyecto PICT 2014-2019 fue aprobado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica dependiente del, por entonces, Ministerio de Ciencia, Técnica e Innovación Productiva.

construcción de una geografía histórica de las relaciones sociales, poniendo en valor el papel de los diferentes actores en la construcción del *lugar* en el sentido geográfico del término: red de relaciones e interpretaciones ligadas a un sitio específico (Massey, 2012). Aquí nos interesa justificar los dos tipos de usos y señalar las distintas derivas que implica este doble análisis.

2- Algunas consideraciones sobre la imaginación geográfica de la policía bonaerense

Ramiro Segura (2015) utilizó el concepto de *imaginación geográfica* para estudiar las representaciones y significaciones que se produjeron y circularon sobre el conurbano bonaerense a partir de 1976. Para ello sugiere una mirada sobre el territorio que no descansa solamente en una noción de realidad urbana, sino que trate de captar las diversas narrativas (y prácticas) administrativas, técnicas, políticas, mediáticas y literarias, con temporalidades específicas que crean, producen o construyen imágenes sobre el Gran Buenos Aires que, a la postre, resultan organizadoras de la forma en que diferentes actores *ven y actúan en la ciudad*.

El estudio detallado de los legajos donde la policía bonaerense recogió información sobre villas, asentamientos y barrios populares desde al menos 1959, y los diversos registros sobre organizaciones barriales, sindicatos, fábricas y sociedades de fomento que produjo la DIPPBA hasta el fin de su vida operativa, son una imprescindible fuente de esas narrativas y prácticas que fueron construyendo el Gran Buenos Aires como un espacio percibido, representado y vivido. Por lo que creemos pertinente formular los siguientes interrogantes: ¿Qué y cómo miraba la policía? ¿Qué características tiene la imaginación geográfica policial? ¿Cómo podemos reconstruirla a partir de los legajos de la DIPPBA?

El modo en que la inteligencia policial bonaerense vigiló, investigó, analizó y persiguió sus objetivos institucionales y políticos variaron a lo largo del tiempo. Pero hubo momentos importantes desde el punto de vista de la historia política argentina que impactaron y modelaron su matriz institucional. Uno de ellos, probablemente de los más investigados por los y las historiadoras, fueron sus reformas y adaptaciones a los objetivos de los gobiernos dictatoriales y pseudo democráticos de la doctrina de la seguridad nacional y los dictámenes de la “guerra antisubversiva” con sus inflexiones específicas a partir de la persecución al comunismo, el marxismo y el peronismo (Funes, 2007). En la década del sesenta esas modificaciones de las prácticas de inteligencia estuvieron ligadas al proceso de profesionalización de la policía bonaerense (Barreneche, 2010) a partir del intento de construir un servicio que fuera capaz de:

estar en condiciones de adelantarse a la consumación de aquellos hechos que pudieran haberse solucionado si las autoridades pertinentes hubieran tenido

conocimiento con la debida antelación, de los pormenores que los motivaron, mediante el suministro oportuno de informaciones correspondientes²

Esto implicó sucesivas reformas desde finales de los sesenta hasta entrados los años setenta que fueron ajustando cada vez más la participación de este organismo de inteligencia del Estado provincial al plan sistemático de represión y exterminio que se implementó en la Argentina a mediados de esa década (CPM, 2018). Sin embargo, menos exploradas han sido las posibles modificaciones que podría haber sufrido esta dependencia tanto desde su conformación orgánica como de las prácticas, rutinas y doctrinas que guiaron su accionar durante el período de recuperación y consolidación de la democracia. No es el objetivo de este artículo entrar en ellas, pero resulta necesario abrir una advertencia sobre la posibilidad cierta de esas transformaciones y reconocer que los legajos que vamos a presentar e interrogar en este breve artículo fueron producidos por un agente estatal vinculado estrechamente a los estamentos represivos del Estado pero no por eso al margen de las transformaciones y modificaciones que sufrieron las estructuras estatales a partir de las décadas del ochenta y noventa en la Argentina. Asimismo, vamos a dejar abierta la posibilidad latente de que, a través de las miradas policiales que pueden deducirse de estos legajos, podamos percibir algunas marcas de esos cambios que habrían operado en los modos de agenciamiento y construcción de esta zona específica del aparato del estado provincial durante la democracia.

El tratamiento sistemático de la información fue una práctica burocrática incorporada por la inteligencia bonaerense en la década del sesenta, y en este sentido el *corpus* de legajos que hemos recopilado siguió en el período 1983-1993 un registro esquemático organizando en torno a: *un tema* que da título al legajo; una descripción de los actores y del conflicto bajo el rótulo de *la situación*, que brinda coordenadas temporales y geográficas precisas de dónde y cuándo suceden los acontecimientos que se informan -construidas a partir de “estar ahí” y en ocasiones complementada con recortes periodísticos de medios gráficos que cubren los acontecimientos-; luego aparece *la apreciación*, que consiste en una evaluación social y política que hace el informante (o un analista destacado específicamente para la tarea) sobre los/as participantes, los posibles “agitadores” del conflicto, el clima social y político en que transcurre la situación, el accionar de las autoridades institucionales involucradas; y finalmente, *la posible evolución*, que anticipa potenciales derivaciones de la situación analizada desde una perspectiva global que entrama el hecho específico en sus conexiones con situaciones previas en términos de lazos de organización, experiencias similares y/o antecesoras, contactos o redes que vinculan a los participantes, etc. En una mirada más general, el *corpus* muestra una concepción de territorio bastante compleja con que la policía interviene en el lugar, ya que no sólo se focalizan en “los sucesos y sus actores” sino que intentan trazar y validar relaciones con acontecimientos ocurridos en otros barrios del Gran Buenos Aires. Estas lecturas explicitan coordenadas de causalidad posible entre los hechos y buscan anticipar el comportamiento policial hacia las líneas potenciales de desarrollo del conflicto territorial.

2 CPM, Fondo DIPPBA, División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa Doctrina, Legajos sin clasificar, caja 3099, legajo sin n°, Asunto “Desarrollo del Programa de la Materia “Informaciones”.

Los legajos policiales se construían a partir de informaciones de fuentes diversas, recortes periodísticos, averiguaciones, denuncias judiciales, censos, mapas, informes ambientales, aprietes, apremios ilegales y otras surgidas de prácticas asociadas al espionaje más convencional. Estas prácticas de averiguaciones en forma encubierta (infiltraciones, seguimientos, etc.) les permitían a los agentes participar, presenciar y observar de modo directo las actividades desarrolladas por los actores que eran vigilados. A partir de estas informaciones combinadas con otras fuentes de información, los agentes de inteligencia podían trazar relaciones, conexiones, conocimientos mutuos e intereses comunes o en conflicto entre los diversos actores involucrados en un acontecimiento. En definitiva, les permitía reconstruir las redes y tramas que configuraban un determinado territorio y partir de su análisis para calcular la probable evolución de un conflicto. Al mismo tiempo, la acumulación de este conocimiento podría convertirse en la base de un saber sobre el territorio que los propios agentes policiales utilizaban para incidir, contener o suscitar conflictos y tensiones entre los actores pulsando de determinado modo y en determinado punto de las redes de relaciones e interacciones sociales locales (Pinedo, 2018 b).

La presencia policial en el territorio no era ignorada por los otros actores que participaban de esos acontecimientos. Pablo Pimentel, referente de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de La Matanza y un importante activista defensor de los derechos de las personas asentadas en los barrios populares, fue el destinatario directo de la advertencia de un oficial policial sobre lo que estaba sucediendo con sus vecinos de Ciudad Evita mientras él apoyaba la organización de las personas sin vivienda.

Vino el oficial preguntó por mí, “Pimentel me mando fulano”, con quien habíamos hablado, y la verdad le digo “ah, sí pero estaba lleno de gente” (en relación a la gran presencia de policías en el predio que iban a tomar), “pero no, vinimos por precaución porque hicimos un trabajo de inteligencia y mucha gente de Ciudad Evita quería venir a impedir la toma” me dice y después lo chequee y era verdad. Vecinos míos que me vieron crecer se oponían a la toma porque había mucho militares, en Ciudad Evita hay muchos militares, y en esos momentos cuando ya se había corrido la bolilla de que iba a haber una toma, que iba a haber un desalojo, entonces ese desalojo podía producir una toma, esas cosas se saben. Además este tipo lo habrá dicho también, el comisario, entonces el tipo mandó más que todo, para que no haya peleas entre vecinos, bueno cumplió, porque tranquilamente podría haber hecho correr la tropa y habernos frenado, sin embargo no, los mantuvo así.³

En este caso, la interpretación del destinatario del mensaje es positiva, pero antes que eso, queremos destacar el hecho de la intervención: el testimonio ilumina el papel regulador de la policía en los procesos territoriales y en la construcción de los lugares urbanos, algo que hasta el momento se ha mencionado demasiado poco en la bibliografía sobre los procesos urbanos

3 Entrevista personal a Pablo Pimentel realizada por miembros del PICT el 30 de enero de 2017.

del Gran Buenos Aires, aunque sí fue muy bien destacado en la historia del delito urbano por parte de Lila Caimari (2012). La reconstrucción minuciosa y las corroboraciones con otras fuentes, nos permiten decir que la caracterización de este archivo como un archivo de la represión tiene el riesgo de estrechar la interpretación de los documentos acumulados y sus interpretaciones posibles: se trataba de un sistema de producción de información y conocimiento sobre el territorio bonaerense (sus actores, conflictos, situaciones, desarrollos, etc.) con el objetivo de reforzar su gobernabilidad, en el que la represión era una de sus dimensiones.

La década del ochenta fue una transición de geometría variable, sus grandes trazos afectaron y fueron afectados por los modos diversos en que actores e instituciones estaban ligados a una densa trama histórica desde la que percibieron los cambios e improvisaron sus reacomodamientos a la coyuntura. Como actor histórico la policía bonaerense no estuvo fuera de esa trama (Sain, 2015). En cuanto a las prácticas de inteligencia se ha enfatizado más la continuidad y la permanencia que el cambio y la transformación, sin embargo, y sin negar esas persistencias, el tipo y volumen de información recopilada, el modo de tratar los temas, indican de manera indirecta el reconocimiento y la percepción de cambios y emergentes sociales que no estaban prefigurados en las categorías de la inteligencia policial del setenta y que presionaban en un sentido de adaptación o reacomodamiento de la intervención policial. Los asentamientos y las tomas de tierra de los sectores populares en Gran Buenos Aires fueron un tema de interés creciente de la agenda social, política y periodística de los años ochenta, y no debería sorprendernos que también abultaba los anaqueles de la DIPPBA. Una parte significativa del registro policial de los cambios que se operaban en las periferias urbanas se apoyó en la “auscultación” de estos acontecimientos en diferentes áreas del Gran Buenos Aires y no fueron exclusivos de La Matanza, aunque los sucesos matanceros estuvieron entre los más notorios (Pinedo, 2018 a).

Estos cambios sucedían sobre un fondo de continuidad en las funciones de este organismo policial. En tanto estaba destinado a reconocer el conflicto y los problemas que eventualmente aquél podría generarle al gobierno, los actores vigilados eran presentados como colectivos (sindicatos, entidades de la sociedad civil, partidos políticos, organizaciones, agrupaciones, comisiones vecinales, parroquias, etc.), y la información sobre los individuos interesaba en tanto permitía inscribirlos en estos colectivos o como agentes provocadores o agitadores de conflictos sociales que podían desbordarse o, en sus propios términos, hacer que la gente “deje de ser buena”. En sintonía con esta clave, la mirada policial que se cristaliza en los legajos no se orienta a tomar registro del delito común, sino centralmente de aquellos conflictos sociales que puede devenir en formas del delito político o social (según las tipologías de uso) y, de esta manera, la policía ganaba para sí un rol relevante en el contexto de transición democrática en su exploración práctica de las nuevas formas de disputa y gobernabilidad del territorio.

En un reglamento vigente en 1991 (artículo 2048) y un Manual de inteligencia y de contrainteligencia, fechado en 1992, se utiliza como de costumbre la expresión “delincuentes u oponentes” para denominar al objeto de la vigilancia. A su vez, estos sujetos eran insertados en una grilla de factores: político, gremial, policial, educacional, social, religioso, económico y

medios de comunicación sociales.⁴ En lo relativo al factor social, se menciona la información sobre los extranjeros, sus asentamientos clandestinos y los habitantes de las villas (artículo 2014); en el factor educacional, hace referencia a los índices de deserción escolar y de analfabetismo (artículo 2 023); en el factor gremial se incluyen los índices de desocupación (artículo 2 021). A su vez, se había operado un cambio de los contenidos que llenaban esas grillas habituales, en esta etapa los “delincuentes u oponentes” son construidos discursivamente como los activistas sociales de las villas, los inmigrantes pobres, los piqueteros y los desocupados. Posteriormente, el reglamento de la DIPPBA vigente en 1991 se modificó en 1993, y el artículo donde estaba la fórmula “la subversión” fue suprimido. Sin dudas, fue la operación de reformulación más notoria. Quizá se advierta en estos cambios dos desplazamientos con los que la inteligencia policial ingresaba en la década de los noventa, período de fractura social y consolidación del régimen democrático representativo. Por un lado, se abandonaba una categoría general, global y nacional que había configurado la vigilancia y la represión estatal desde hacía al menos tres décadas y que había decantado desde la escala nacional del sistema hacia su terminales provinciales y locales, y aunque cada subsistema represivo había tenido sus particularidades, las políticas represivas habían alcanzado una fuerte articulación a escala nacional a partir de repertorios de violencia estatal y paraestatal comunes. Por otro lado, se articulaba una agenda más específica y local, centrada en los “problemas bonaerenses” y en especial en los que pudieran generarse en el gran conglomerado urbano del Gran Buenos Aires.

3- Una caracterización de los legajos sobre asentamientos y ocupaciones en La Matanza

La búsqueda de legajos bajo la categoría de Asentamientos/ocupaciones en La Matanza a partir de 1983 dio como resultado la existencia de cuarenta legajos cuya fecha límite extremo posterior es 1993. Esto ya plantea un primer interrogante que merecerá indagaciones posteriores: ¿por qué motivo los legajos sobre estos temas dejaron de producirse en esa fecha, siendo que la vida operativa de la DIPPBA se extiende hasta finales de esa década?

Respecto a la localización geográfica que se consigna, encontramos la siguiente distribución: sobre cuarenta legajos, ocho corresponden a la localidad de Isidro Casanova⁵, y en algunos de esos casos se encuentra también referido el barrio específico: “San Petersburgo”, “Villa Borgward”, “17 de marzo”, “San Alberto”, “San Pedro” y “Patronato español”. Asimismo, la localidad de Ciudad Evita⁶ también está presente en ocho legajos donde se desarrollan los conflictos entre vecinos por la toma de tierras y radicación de barrios como “Jardín-22 de ene-

4 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa Doctrina, “Reglamento de la Dirección de Inteligencia”, Legajo 12.

5 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 64, Legajo 126, Legajo 83, Legajo 307, Legajo 123, Legajo 310, Legajo 311, Legajo 314.

6 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 90, Legajo 30, Legajo 303, Legajo 74, Legajo 76, Legajo 72 (bis), Legajo 66, Caja 1036, Legajo 69.

ro”, “El bajo” y “El arroyo”. Luego, aparecen en cinco legajos las localidades de González Catán⁷ y Laferrere⁸. En relación a esta última, principalmente se hace mención al asentamiento “El Tambo” y al “1º de mayo”. Por su parte, La Tablada⁹, Villa Madero¹⁰, Villa Celina¹¹ y determinadas zonas de San Justo¹² como Puerta de Hierro y barrio Almafuerte figuran en tres legajos. Finalmente, algunos lugares parecen mencionados en un solo legajo: Lomas del Mirador¹³ y Rafael Castillo¹⁴. Asimismo, hay un legajo que hace alusión al proceso de escrituración gratuita y regularización dominial de terrenos¹⁵ implementado en 1993 no sólo en La Matanza sino también en distritos como Morón y Quilmes.

A su vez cuando analizamos el tipo de conflicto que se reconstruye en los legajos, encontramos que más de la mitad corresponden a procesos de asentamientos y ocupaciones, bajo diferentes circunstancias y denominaciones: usurpación de propiedad, ocupación ilegal, conformación de villa de emergencia, toma de posesión de terrenos, asentamiento, y luego algunos legajos aparecen bajo la denominación propia del lenguaje policial, como “tentativas” e “intentos” de usurpación. Por otra parte, un tercio de los legajos refieren a diferentes formas de lo que podemos denominar sociológicamente como acción colectiva y en las que se reconocen diferentes tipos de actores y demandas. Dentro de ellos, podemos distinguir estrategias que caracterizamos como de “mejoramiento urbano” (asamblea para la confección de informes, charlas informativas sobre regularización dominial, gestiones para la colocación de transformadores, entre otros) y formas de activismo y/o protesta del tipo de “movilización” de vecinos cuyas demandas se orientan al rechazo a la instalación de los asentamientos. Asimismo, hay legajos que corresponden al formato de “acto” en el que participan autoridades locales, provinciales y nacionales y, al mismo tiempo, otros dan cuenta de actividades de “suspensión de desalojo”.

7 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 65 (bis), Legajo 122, Legajo 301, Legajo 71, Legajo 303.

8 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 314, Legajo 119, Legajo 124, Legajo 121, Legajo 82.

9 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 73, Legajo 303, Legajo 67.

10 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 127, Legajo 125, Legajo 92.

11 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 89, Legajo 125, Legajo 93.

12 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad: Legajo 305, Legajo 86, Legajo 68.

13 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Legajo 78.

14 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Legajo 309.

15 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Legajo 308.

Respecto a la distribución temporal de los conflictos, hallamos algunas tendencias marcadas. A pesar de que los legajos que refieren a asentamientos recorren todo el periodo analizado, encontramos una tendencia descendente: la mayor parte se concentran entre 1983 y 1989 y, luego, una menor proporción pertenecen al período 1990-93. Por su parte, los legajos sobre suspensión de desalojo se sitúan en el año 1990. Con respecto a aquellos legajos que refieren a estrategias de mejoramiento urbano encontramos, lógicamente, una tendencia opuesta a la que siguen los asentamientos debido a que si bien comienzan tempranamente en el periodo recorrido (específicamente en el año 1986), se observa una alta concentración en la década del noventa: en el año 1993 encontramos la mitad de los legajos que informan sobre estas estrategias y aparecen allí más visiblemente actores de la política provincial y municipal en acciones vinculadas a la regularización dominial de los terrenos ocupados.

La mirada que la policía despliega en la descripción de los actores de los asentamientos y tomas entrecruza categorías diferentes para caracterizar a los protagonistas de los sucesos: usurpadores, gente humilde, pobres, carenciados, villeros. La palabra usurpador es una categoría jurídica vinculada al derecho de propiedad, pobre y carenciado denotan una categoría socioeconómica, villero una categoría sociourbana y sociocultural que se define en relación y contraposición a la categoría vecino. Estas últimas son formas de pertenecer a la ciudad y se lo vincula con categorías morales específicas y dicotómicas. Tienen una sociogénesis más larga que los asentamientos, y están vinculadas al segundo ciclo de expansión urbana 1940-1970, mientras que las tomas masivas están asociadas al tercer ciclo de crisis de la expansión urbana del Gran Buenos Aires. La categoría sociourbana villero se siguió utilizando por parte de los vecinos mientras que los tomadores de tierras afirmaban una y otra vez que estaban haciendo un barrio y no una villa. Villero es la única categoría que la policía pone entre comillas en los legajos referenciando su uso por parte de los referentes de las asociaciones vecinales, mientras que las otras (pobre, carenciado, clase baja) se asumen como categorías técnicas o neutras. Así lo muestra una cita de un legajo correspondiente a la toma de tierras del barrio “22 de enero”: “saben que su posición es precaria, pero también que pueden cumplir su cometido apelando a su condición de clase baja y sumamente carenciada”¹⁶.

En enero de 1986, la policía elaboró un informe respecto a la toma de tierras que dio inicio al barrio “El Tambo” y, de esta forma, se convirtió en uno de los primeros legajos¹⁷ sobre los asentamientos en La Matanza. Es importante tenerlo presente ya que nos encontraremos como una estructura interpretativa que luego se repetirá en los informes subsiguientes respecto los barrios “22 de enero” y “17 de marzo”. En su inicio, el informe plantea que el grupo de trescientas familias que tomó terrenos en la zona de Laferrere aludió a que su situación habitacional era desesperante. Luego, describe que se instalaron con “carpas y construcciones precarias” que fueron delimitadas en una superficie de 10x25 metros, por medio de palos de

16 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Caja 1035, Legajo 121, p. 5.

17 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Caja 1035, Legajo 124.

escoba. Asimismo, afirma que gracias a las “averiguaciones practicadas de forma encubierta”, se pudo establecer que el grupo de personas estaba dirigido por miembros de la “Cooperativa de la unidad limitada” que tenía vínculos con diputados de la Democracia Cristiana. A su vez, se da cuenta de lo acontecido en una asamblea y se exponen las repercusiones político-partidarias que tuvo este hecho. Terminada esta descripción, los agentes policiales avanzan en realizar la siguiente “apreciación”:

Ante la real situación de necesidad de estas personas fue consumada la ocupación de los predios, siendo activamente alentados y dirigidos por los integrantes de la mencionada cooperativa, quienes perseguirán objetivos políticos para capitalizarlos en su provecho. Sin perjuicio de lo expresado, se han detectado pequeños grupos del MAS [Movimiento al Socialismo] y del PC [Partido Comunista] que aprovechando lo confuso de la situación sacan rédito para sus objetivos. Existiendo una manifiesta oposición por parte de los ocupantes de abandonar los terrenos hasta no les den una solución a sus problemas. Con relación al gobierno municipal se mantiene al margen del problema dado que dichos predios no son terrenos fiscales de dicha comuna, sin perjuicio de lo expresado, concejales del Partido Justicialista del sector renovador apoyan la medida adoptada por los usurpadores¹⁸.

Este breve párrafo contiene una descripción del conglomerado de actores que formaban parte de los asentamientos, con sus vínculos marcados por la perspectiva policial, mientras algunos “alentaban, dirigían y sacaban rédito” otros pedían “soluciones”. También se percibe en las lecturas policiales de la realidad social un emergente que se volvería habitual entre las décadas del ochenta y el noventa en amplias zonas de la sociedad civil: la desconfianza a los políticos. Ya no se trataba de que ciertos actores querían conducir los conflictos para impugnar el orden público, como eran habituales las interpretaciones policiales más estrictas de las décadas del sesenta y setenta, sino ganar algún tipo de “rédito particular” de un “verdadero problema social”.

4- A modo de cierre

Por razones de espacio ya no podemos avanzar más en el análisis de estas fuentes, pero para terminar queremos dejar establecida la productividad de su uso para el estudio sociohistórico. La policía fue uno de esos actores al ras del suelo que participaron activamente en la configuraciones socioterritoriales, por eso cerramos con la insistencia de su doble condición: archivo de datos que debe ser sometido al análisis historiográfico crítico para ser utilizado como una de las fuentes de reconstrucción de la historia urbana del Gran Buenos Aires y cartografía interesada a partir de la cual una de las instancias del estado provincial intervino en la reconfiguración de los entramados socio-urbanos. Es en esa relación dialéctica donde nos interesa situar nuestras próximas indagaciones.

18 CPM - FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa “D(e)”, Factor Social, Legajos por localidad, Caja 1035, Legajo 124, p. 4.

Bibliografía:

- Barreneche Osvaldo (2010), De brava a dura: La policía de la provincia de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX, *Cuadernos de Antropología Social*, (32), 31–56.
- Caimari Lila (2012), *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- CPM (2018), *Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos*, <http://www.comisiónporlamemoria.org/archivos/archivos/historiainstitucionaldippba-dippba.pdf>, recuperado 30/03/2018.
- Ferraudi Curto (2014), *Ni punteros, ni piqueteros. Urbanización y política en una villa del conurbano*, Gorla, Buenos Aires.
- Funes Patricia (2007), Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado, *Dimensoes* n° 19 (2007), Vitória (ES), NPI-HU/Ufes, 133-155.
- Massey Doreen (2012), *Un sentido global de lugar*, Icaria, Barcelona.
- Manzano Virginia (2013), *La política en movimiento. Movilizaciónes colectivas y políticas estatales en la vida del Gran Buenos Aires*, Prohistoria, Rosario.
- Merklen Denis (1991), *Asentamientos en la Matanza. La terquedad de lo nuestro*, Catálogos, Buenos Aires.
- Pinedo Jerónimo (2018 a), *Urdimbres y tramas. Transformaciones de la acción colectiva popular en el sur del Gran Buenos Aires 1974-1989*, Tesis para optar en el Grado de Doctor en Ciencias Sociales, Universidad de General Sarmiento-Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires.
- Pinedo Jerónimo (2018 b), ¿Cómo pasar a través de los agujeros? Reflexiones a partir de una investigación sobre la acción colectiva popular con archivos de la policía bonaerense, (mimeo).
- Segura Ramiro (2015), La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio, en Gabriel Kessler (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: El Gran Buenos Aires*, Volumen n° 6, Unipe-Edhasa, Gonnet.
- Sain Marcelo (2015), *El Leviatán azul. Policía y política en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Talking about conurbano. Revisiones estéticas de la “periferia” en los imaginarios (con)urbanos de la literatura argentina contemporánea

Patrick Eser



(Universidad de Kassel/Universidad Nacional de La Plata)

Resumen

El artículo examina la categoría de la periferia y su productividad para el análisis de los relatos del conurbano bonaerense. La “novela del Gran Buenos Aires” y la representación literaria de la periferia de la metrópolis rioplatense ha experimentado un auge considerable en la última década. Se investiga aquí esta tendencia a la “reterritorialización” en parte de la literatura argentina en los casos de tres novelas exitosas, que tienen el conurbano como escenario. Partiendo de una reflexión sobre las clasificaciones sociales y espaciales que implica el concepto de la periferia (y otros vecinos, como el de la marginalidad), el artículo analiza las jerarquías socio-espaciales que los relatos literarios del conurbano construyen. Más allá de la existencia de ciertas tendencias hacia una flexibilización del conjunto territorial y la emergencia de redes desestructuradas de “islas urbanas”, el texto sostiene que el binomio de centro y periferia sigue siendo una categoría adecuada para pensar el espacio urbano.

1. Introducción

Según la teoría literaria de Yuri Lotman, las dinámicas e innovaciones de una cultura provienen de su periferia. Allí nacen, se desarrollan y pueden llegar más tarde a los respectivos “centros” de la cultura para influenciar y redefinirlos (Lotman 2011). La teoría semiótica-cultural de Lotman sobre el desarrollo cultural tiene su enfoque en cuestiones del espacio. Analiza en términos generales los movimientos entre espacios céntricos y periféricos, y a nivel de la diégesis de los textos literarios, los pasos de la frontera por los personajes literarios, que constituyen y dinamizan la trama de los relatos. Las posiciones y ubicaciones espaciales no son definidas como lugares fijos, sino como el resultado de las oposiciones que emergen en los procesos culturales y que varían y cambian. La periferia es por lo tanto siempre un factor en movimiento e inestable, o sea no esencialmente periférico. Tomaremos esas tesis de Lotman

–que se han desarrollado y diferenciado a lo largo de su elaboración¹– sobre la importancia de las fronteras y de los movimientos para el desarrollo de la cultura y las estructuras diegéticas de textos literarios como punto de partida para analizar las representaciones ficcionales de la metrópolis Buenos Aires, que hacen de la relación centro-periferia el tema central de sus imaginaciones.

La crítica literaria Josefina Ludmer (2010) observa en la literatura contemporánea argentina la creación de nuevas formas de pensar e imaginar lo urbano; esto se manifiesta, de acuerdo con Ludmer, en que la narración de la ciudad se encuentra fragmentada en numerosas "islas urbanas". Bajo esta denominación, Ludmer conceptualiza desarrollos tanto políticos y sociales como culturales, que han afectado a las grandes ciudades en América Latina en las últimas décadas. Lo que ella observa en cuanto al aumento de las desigualdades sociales, la inseguridad socio-económica y la privatización del espacio público, ha tenido efectos en la percepción y representación del espacio público y urbano, tal como se ve en las imaginadas islas urbanas de la literatura del continente. Si se puede observar en el plano sociológico una tendencia hacia la "territorialización de los sectores populares" (Svampa 2005: 159ss.), la constitución de islas urbanas es también un fenómeno a nivel de la imaginación social y artística. Las islas urbanas son, en la ficción contemporánea, un sustituto para sus habitantes, quienes "parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación. Se definen en plural y forman una comunidad" (Ludmer 2010: 131). Las fronteras, los espacios y los límites de lo urbano se transforman; espacios anteriormente estables se disuelven, se transforman. En ese renacimiento del barrio en tanto realidad social e imaginario urbano, se re-imaginan las relaciones entre lo interior y lo exterior, las cuestiones de la territorialidad y las diferentes fronteras que constituyen a esta. Aunque el "sistema literario" que Ludmer conceptualiza no asume, como afirma, ni "centro ni periferia ni arriba ni abajo" (2010: 89) –una tesis compartida también por otros críticos como Daniel Link²–, nos preguntamos en el presente artículo si –y en tal caso cómo– opera el binomio tópico de centro y periferia en las recientes ficciones (con)urbanas.

Con el ejemplo de imaginaciones literarias que ocurren en *la periferia por antonomasia* del espacio metropolitano de Buenos Aires, o sea en el conurbano, analizaremos las diferentes modalidades de pensar las relaciones y, también, las jerarquías espaciales. La identificación del conurbano bonaerense con la periferia es un topos en la historia cultural de Buenos Aires y de Argentina; allí se mezclan tanto factores geográficos, diferencias socio-económicas como imaginarios colectivos. Después de haber reconstruido en el próximo apartado el vocabulario y las figuras de la periferia para pensar el conurbano (2.), presentaremos la obra de tres escritores, cuyas tramas transcurren en el conurbano y exploran su ubicación espacial (3.-5.).

1 Sobre las diferentes facetas de la teoría semiótica y narratológica de Lotman véase Koschorke (2014).

2 Daniel Link retoma la idea de la descomposición de la gran ciudad y la emergencia de "nuevas topologías urbanas" de Ludmer y afirmar que centro y periferia son figuras anacrónicas para pensar el espacio urbano. Según el las islas urbanas aparecen "particularismos barriales (...) universos efímeros pero completos, correlativos de la movilidad del punto de vista a la que antes hice referencia, y de la ineficacia de nociones como centro y periferia" (Link 2009: 407).

En la conclusión revisaremos el concepto usado para preguntarnos cuán útil es este para el entendimiento de las novelas contemporáneas y las "nuevas topologías urbanas" de las que Ludmer y Link hablan (6.).

2. El conurbano: realidades e imaginarios de la periferia y la constitución de la "novela del Gran Buenos Aires"

A pesar del carácter homogéneo que sugiere el denominador común "conurbano", su fenómeno remite a un territorio con muchas diferencias internas. En ese paisaje heterogéneo coexisten barrios tradicionales de clase media, urbanizaciones privadas, cárceles, shoppings, zonas industriales, "playas ferroviarias fuera de uso" y diferentes formas habitacionales de sectores populares, como las así llamadas "villas miseria" (véase Carman 2015: 521). Lo que une al conurbano, a pesar de incorporar polos socio-urbanos tan extremadamente diversos como las villas miserias y los barrios cerrados, es la oposición frente al centro urbanístico que constituye la Capital Federal. La distinción entre la Capital Federal y el Gran Buenos Aires es el "binarismo socio-espacial" más prominente y significativo de la zona metropolitana (véase Grimson/Segura 2016: 27ss.). Esta oposición es el resultado de un largo proceso de crecimiento demográfico, en parte explosivo a partir del último tercio del siglo XIX, de la metrópolis. La distinción entre espacios urbanos céntricos y suburbanos es al mismo tiempo fruto de la regulación político-administrativa del desarrollo urbano y de la infraestructura pública, y manifiesta a nivel de esos ámbitos político-técnicos también diferentes imaginarios urbanos y reflexiones "acerca de cómo la ciudad debe ser" (Gorelik 2013: 260).

Los imaginarios urbanos respecto a aquella oposición tienen su propio desarrollo y su ímpetu en la historia cultural y social. La expansión del espacio metropolitano estuvo desde su inicio acompañada por diferentes intentos de clasificar y definir estos nuevos territorios, lo que se puede ver en la búsqueda de términos específicos para "designar ese conjunto metropolitano" (Gorelik 2015: 28). Adrián Gorelik constata el paso de designaciones varias, tales como "los alrededores", "las afueras", y finalmente "Gran Buenos Aires" y "conurbano". La "incógnita del nombre" (26ss.) va así a par de la "incógnita de la identidad" (48-65) de aquel sociotopo heterogéneo que busca designarse en cada caso. Esta frontera no solo es objeto de discursos urbanísticos y jurídicos acerca de cómo trazar los límites entre el centro urbano y su afuera, sino también de mediáticos (prensa, periodismo, televisión), culturales (tango, fútbol) y artísticos (literatura/fotografía/cine) que en su conjunto han consolidado y consolidan los territorios como distintos dispositivos y realidades socio-culturales. Estos discursos expresan visiones del desarrollo urbano pero también funcionan, sobre todo si se encuentran materializados en los registros de la experimentación ficcional de la literatura y cinematografía, como medios de la exploración de estas realidades (sub)urbanas.

Entre las distintas figuras en disputa, una imagen persistente es la del "completo clivaje sociopolítico entre la ciudad capital y la periferia metropolitana" (Gorelik 2015: 44) que ganó

popularidad con el surgimiento del peronismo³. La frontera entre la Capital y la Provincia ha sido reforzada simbólicamente mediante otras divisiones binarias y narrativas culturales importantes en la historia cultural argentina, como "Capital-interior", "Europa-América Latina", "civilización-barbarie" (Grimson/Segura 2016: 27). También en la literatura argentina se manifestaron imaginarios urbanos que recurren a esos binarismos. Desde el siglo XIX –y con *El matadero* de Esteban Echeverría como formulación fundacional– se desarrollan en el centro de la ciudad cada vez más expresiones de angustia e incertidumbre frente al territorio de las "afueras" (d'Aprile 2015: 4). Más allá del poder de la imaginación literaria (y con el tiempo también audiovisual) en la (re)producción de los imaginarios urbanos, los discursos mediáticos y políticos poseen un gran impacto en la figuración e imaginación del conurbano. Ramiro Segura constata una "conurbanización" de los territorios *extra muros* que consiste en la abundancia de representaciones "mayoritariamente negativas", que estigmatizan mediante discursos administrativos, técnicos, políticos y mediáticos los territorios del conurbano (véase Segura 2015). A pesar de la importancia que tienen los imaginarios sociales y discursos culturales mencionados en la constitución y reproducción de las fronteras y territorios imaginarios, el "fantasma del centro y de la periferia no es entonces pura irrealdad" (Merklen 2017). Designa también una "organización física", cuya frontera marca diferencias notables en cuanto al ingreso, la calidad del trabajo, el acceso a la cultura y las condiciones de movilidad.

En el siguiente análisis de los imaginarios urbanos y narrativas culturales en la literatura ponemos el foco en el *concepto de la periferia*, una figura clásica de pensar las relaciones entre centro urbano y mundo suburbano. La idea de la periferia fue en la historia representacional del conurbano de gran relevancia, al punto de que podría afirmarse que se transformó en su mito fundacional. Según Carman, puede constatarse una "doble herencia" del término (Carman 2015: 522s.) a partir de dos acepciones distintas en la historia de la representación cultural de las ciudades latinoamericanas: por un lado, la más recurrente, que designa la circunferencia espacial y externa; por otro lado, el uso más metafórico de la figura topológica que remite a las dimensiones socio-económicas, y que significa la posición más débil en las relaciones centro-periferia, dominantes-dominados, pobres-ricos. La confluencia de ambas acepciones vino a dar, como refiere Carman citando a otros investigadores,

un nuevo sentido (...): la circunferencia externa a la ciudad en la cual están los pobres (...) los despojados (...) esas dimensiones con las que se va engrosando la voz "periferia" son la referencia a la miseria, a la informalidad, la condición de "dormitorio" y la irregularidad del suelo y la vivienda (Hiernaux y Lindón, cit. por Carman 2015: 523).

Estos significados sociales del campo semántico "periferia" se usan en la designación peyorativa de barrios y partidos, como sucede en el caso de varios territorios del conurbano. Se

³ El primer peronismo logró representar políticamente a los sectores populares de la nueva periferia del Conurbano. Su llegada al poder luego "pudo ser representada como una 'toma de la ciudad' por las nuevas multitudes 'mestizas' que se habían estado formando 'extramuros'" (Gorelik 2015: 44).

mezclan en aquellos usos la acepción espacial y social: la última se aplica como término metafórico para designar un valor secundario o inferior, deficitario o carente, de lo espacialmente periférico. “Periferia” funciona en este sentido de manera similar a los términos “margen/marginalidad”, que también se definen por una distancia a un centro, tanto en lo espacial como en lo social. Estos últimos significantes se hallan empero todavía más asociados al aspecto de la subalterneidad, en buena medida porque el concepto de la “marginalidad” se hizo famoso como palabra clave de toda una rama crítica de pensamiento sociológico, sobre todo en América Latina. En su acepción social, “marginalidad” refiere a procesos simultáneos de exclusión y de subordinación tanto de grupos sociales, sectores económicos como de regiones y países⁴. El término “margen” se usa también en parte para describir las literaturas sobre el conurbano (véase Jostic 2014). En el marco de este artículo preferimos, sin embargo, el concepto de la periferia como categoría que condensa el planteamiento para analizar las ficcionalizaciones del conurbano. Las implicancias conceptuales de las acepciones social y espacial se encuentran, para el caso de la “periferia”, más interrelacionadas que para el de “marginalidad”: “periferia” remite de manera inmediata a algo a la vez alejado e inferior, mientras que esta asociación no siempre se da sin mediaciones para la “marginalidad”. Al ser el campo semántico de la periferia más confuso, esta ambigüedad nos permite indagar tanto en las dimensiones espaciales y topológicas de los relatos como en el contenido social de las sociotopías plasmadas.

3. La periferia como recuerdo de infancia: nostalgia en Villa Celina (Incardona)

En la última década, Juan Diego Incardona ha publicado cuatro narrativas que crean, como él mismo dice en retrospectiva, el “universo de Villa Celina” (Incardona 2016: 5). Se trata de *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009), *Rock barrial* (2010) y *Las estrellas federales* (2016). Incardona creció y vivió en Villa Celina, un barrio en La Matanza, hasta sus 26 años. Este barrio constituye el eje central y escenario de sus inventos literarios. Mientras que los cuentos de *Villa Celina* presentan rasgos autobiográficos que ponen de relieve lo asombroso y mágico de la vida cotidiana, las novelas *El campito* y *Estrellas Federales* son relatos ficcionales que narran historias imaginadas en una Villa Celina que se constituye de lugares fantasmagóricos, poblados de seres misteriosos. La invención literaria de estas novelas evoca una sociotopía ficcional que mezcla figuras tomadas de la experiencia autobiográfica (el yo narrador mismo), seres misteriosos tales como “los enanos peronistas”, “loros vascos”, el monstruo *El Esperpento*, y lugares fantasmagóricos como el barrio de monoblocks “El Purgatorio” o los “Barrios Bustos”, “barrios secretos contruidos por orden de Evita” (*Campito* 169).

Los cuentos autobiográficos incluidos en *Villa Celina* destacan por su énfasis topográfico. Las historias narradas son ubicadas indudablemente en aquel barrio y transcurren en este *milieu* social y su vida cotidiana. El barrio es descrito en su particularidad geográfica y en sus propias dinámicas sociales y culturales:

4 Además, ‘marginalidad’ una larga historia en la investigación de las condiciones de vida en barrios urbanos pobres y de miseria (véase entre otros: Wacquant 1996).

Villa Celina se encuentra en el sudoeste del Conurbano Bonaerense, en el partido de La Matanza. Aislada entre las avenidas General Paz y Ricchieri, tiene ritmo pueblerino y aspecto fantasmagórico. Barrio peronista como toda La Matanza, su vida social gira en torno a los clubes, la Sociedad de Fomento, la Parroquia Sagrado Corazón y las escuelas del Estado (VC 11f.).

Estos cuentos narran la infancia y la adolescencia del narrador en el barrio. Los protagonistas de la acción son jóvenes, el narrador y sus amigos, que hacen tiempo en la calle: toman "birra", juegan a las cartas, cuentan anécdotas, observan y comentan los movimientos en el barrio. La cotidianidad es interrumpida por algo inesperado que desata la acción: una explosión de gas, una pelea con bandas de jóvenes de barrios vecinos, un concierto de rock que desemboca en confrontaciones con la policía, la aparición nocturna de un misterioso y violento "Hombre Gato" que suscita la defensa colectiva de la población del barrio. La movilización y el actuar colectivo es un motivo recurrente que domina los cuentos: ya sea todo el barrio el que se organiza contra los efectos de la explosión de gas o contra el Hombre Gato, ya sea la juventud del barrio que defiende "su territorio" de los jóvenes de otros barrios. Los relatos muestran así la "resiliencia del barrio" que se enfrenta de forma colectiva a los peligros y desafíos (véase Eser 2019). Al mismo tiempo, los relatos comunican un conocimiento etnográfico del barrio, un saber sobre las costumbres y normas de la cotidianidad social, la cultura implícita de la población; esto motivó a que Beatriz Sarlo viera plasmada en los escritos de Incardona una "teoría del aguante" (Sarlo 2012). Todos los personajes del barrio son introducidos en las narraciones con sus nombres –en muchos casos también con sus apodos– e informaciones sobre su rol social, lo que nuevamente remite a los códigos de la vida social en el barrio: cada figura tiene una identidad social y está conocida por su apodo. El narrador mismo es definido en varios pasajes del libro en función del lugar que él ocupa en el tejido social de Villa Celina: es "el hijo de la maestra" y como tal es en parte también llamado y tratado. A través de estas informaciones sobre el *milieu* social de su ficción, los relatos crean la imagen de una alta densidad social y familiaridad con la población, una familiaridad con el mundo imaginado que se extiende también a los otros tomos de su "fundación mítica de Villa Celina" (Incardona 2016: 11) o su "saga celinense" (Rolle 2017: 174), en los que se introducen lugares y personajes más misteriosos y fantasmagóricos.

El mundo literariamente evocado crea así un territorio y *milieu* contrapuesto al centro porteño, que representa "otro mundo". La Capital Federal está en las narraciones o ausente o como mucho lejanamente presente: es una *terra incognita* que queda sin rostro. Sin embargo, el centro opera por obra de esta ausencia como fuerza oscura y peligrosa, amenazante de la armonía y vida normal de los barrios del conurbano. En *El Campito*, esta figuración amenazante se halla plasmada por el rumor omnipresente de que la oligarquía, sujeto que habita el centro, espía a los barrios del conurbano y planea atacarlos (algo que en efecto sucede más tarde en la novela): "Nos chuparon el agua de las vertientes con bombas gigantescas que instalaron del otro lado de la General Paz" (EC 47). La General Paz es una frontera entre dos mundos: al otro lado está ubicado el enemigo abstracto que se manifiesta solamente como amenaza al enviar armas a distancia o monstruos, como *El esperpento*, para destruir las comunidades barriales

del conurbano. A través de esa oposición espacial, Incardona ubica su *milieu* inventado, topográfico-simbólico de Villa Celina en el centro de su mundo literario. Invierte así la perifericidad que representa La Matanza, como todo el conurbano, en las clasificaciones hegemónicas, convirtiéndola en centro. El mundillo social de su Villa Celina se afirma como lugar de la actuación y también como centro de la cosmovisión que está en la base de la narración: es en la supuesta periferia del conurbano donde transcurren las historias y donde la dinámica cultural tiene lugar. La inversión imaginaria de la relación jerárquica entre centro (Capital Federal) y periferia (conurbano) afirma la prioridad cultural y social de esta, asignándole una productividad frente a la que el otro lado de la dicotomía puede solamente obrar negativamente.

4. *Western* en el Oeste, *Superman* en el conurbano (Oyola)

Leonardo Oyola es otro escritor contemporáneo que aborda en sus novelas el mundo social del conurbano. Sus creaciones literarias son también universos autobiográficos que crea desde la lejanía: "El mío es un universo autobiográfico, pero ahora a la distancia" (*La Nación*, 2015). Oyola narra historias que, como dice, había escuchado o vivido durante su juventud en La Matanza y convierte esos fragmentos de su experiencia biográfica en material de su ficción. Una de sus más conocidas novelas es *Kryptonita* (2014), que sirvió de base para una película homónima en 2015 y, debido al éxito de esta, también una mini-serie, *Nafta Súper*, en 2016. *Kryptonita* cuenta la historia de Pini, el líder de una banda de delincuentes, quien es conocido bajo su apodo *Nafta Súper*. Pini es llevado por su banda al hospital por una grave lesión. La historia narrada está ubicada en el Hospital Paroissien en Isidro Casanova en La Matanza, donde esos "[c]riminales tristemente célebres en La Matanza" (*Kryptonita* 36) se atrincheran. Mientras la policía rodea el hospital para por fin captar a, o verdaderamente acabar con *Nafta Súper*, los intrusos presionen al doctor Socolinsky, que tiene el turno de la guardia de noche, que haga sobrevivir a su líder, por lo menos hasta que vuelva el sol. La novela transcurre durante cuatro horas de aquella noche, y exclusivamente en el Hospital Paroissien donde se establecen relaciones de confianza entre Socolinsky, la enfermera Hilda y los miembros de la banda. Ocurren varias charlas entre la banda y los empleados del hospital en la sala de curas, donde todos se encuentran alrededor de *Nafta Súper*. Dos de los miembros de la banda, Lady Di y Ráfaga, cuentan anécdotas de la vida de *Nafta Súper*: historias impresionantes que vivieron con el líder de la banda o que escucharon sobre él y que lo presentan como un ser misterioso e invulnerable. Mediante estos relatos se evoca un panorama de las realidades sociales del conurbano. Se complementan con los diálogos internos del "nochero" Socolinsky, que está realizando guardias desde varios días consecutivos, sustituyendo a otros doctores que le pagan por esto.

Tanto en los discursos de Lady Di y Ráfaga, como en los delirios del médico –condicionados por el exceso de fatiga y las pastillas estimulantes– emerge el mundo social del conurbano, modelado en su oposición con el centro porteño. La novela arranca con la muerte de un "pibe", que fue llevado en un estado muy crítico al hospital. El protagonista Socolinsky está introducido en aquella situación de la entrega del cuerpo en estado grave. Se comporta con gran pasividad ante este caso y recibe dinero por parte de un policía que a propósito había atendido tarde

al "pibe" gravemente lesionado y que tiene un interés de que la muerte del Orejón sea tratada como un caso normal. El cinismo de la práctica hospitalaria cotidiana se presenta como algo normal y se reduce a la fórmula: no vale la pena intentar salvar la vida de ese chico porque es un "pibe chorro":

el Orejón es un pibe chorro. Y a un pibe chorro es difícil que en una guardia lo salven. Con un pibe chorro, de puertas adentro, no se utiliza el cardiopulmonar resucitador (...) Si llega así, solo, entra vivo y sale muerto (*Kryptonita* 32).

La negligencia profesional contrasta con las clínicas privadas del centro de Buenos Aires, que son mencionadas para marcar las diferencias entre ambos sistemas de salud. Estas se condensan en el personaje de la Doctora Galiano, una de los doctores que paga a "nocheros" para no tener que hacer sus guardias de noche. Galiano es una doctora ambiciosa a la que le gustaría trabajar en el hospital Suizo Argentina. Solo de mala gana hace su trabajo en La Matanza y se caracteriza, además, por un profundo odio a la gente que atiende allí: "De los pacientes, cuando no le queda otra que atenderlos, habla de ellos llamándolos 'estos negros de mierda'" (*Kryptonita* 24).

Los contrastes entre el conurbano y el centro urbano no son muy visibles, son más sutiles y aparecen entre líneas en las anécdotas relatadas. Una tiene lugar en la infancia de Nafta Súper, y habla sobre la "perifericidad" del barrio en el que el líder de la banda creció, en el barrio Los Eucaliptos en Rafael Castillo. Fue en aquel barrio donde lo encontraron de niño en un baldío aquellos que luego serían sus padres adoptivos⁵. Allá creció Pinino y fue en ese barrio que ocurrió un acontecimiento de infancia que le quedó "clavada [como; PE] una espina desde hacía mucho tiempo" (109). De chico, Pinino escribió ilusionado una carta a una estrella de la televisión, Carozo, para invitarlo a merendar su casa. Carozo tenía un programa de televisión, *El sueño del pibe*, y solía hacer con su equipo este tipo de visitas. Pinino nunca recibió una respuesta a su carta: "pasaron varios meses y Carozo nunca vino. Pocas veces cruzaba la General Paz" (111). Después de un tiempo sin respuesta, su mamá le organizó una suerte de evento sucedáneo: se vistió de fantasma y fingió representar el evento de Carozo. La desilusión de Pinino fue tremenda y quedaría marcado para toda su vida: "Pinino se acuerda muy bien de esa tarde. De esa desilusión, la mayor que había vivido hasta ese momento. De la tristeza (...) de la furia (...) ese día fue la primera vez que sus ojos se prendieron fuego" (112). La no-respuesta de su carta y la desilusión de que Carozo, la estrella idealizada, no le fue a visitar, se vinculan con el enunciado, con el que su mamá le explicó el no-venir de Carozo: "Las calles acá son de tierra, hijo. Por eso no puede venir a tomar la leche Carozo con nosotros" (112). Esta frase es citada varias veces en el texto, lo que sugiera la gran importancia de aquella experiencia para Pinino. En efecto, el niño inauguró su cuaderno el día siguiente escribiendo en él tales palabras. La desilusión, asociada a la percepción de carencia vinculada con su lugar de pertenencia

⁵ La analogía a la vida del personaje de Superman, también abandonado en la periferia de la ciudad, es evidente. Aunque sea de gran importancia para la novela, no profundizamos acá el juego intertextual con la figura del Superman, y la consideramos solo en cuanto sea iluminador para enfocar la perifericidad inventada.

cia, le quedó grabada en su memoria. Su barrio constituye un *milieu* social que Carozo, quien "pocas veces cruzaba la General Paz", no frecuenta. Las alegrías que Carozo y su show crean en los chicos, ocurren solo en el caso de una infancia en el centro de la metrópolis, y no en el conurbano: esa es la lógica detrás de la anécdota de Carozo. La casa de infancia de Nafta Súper es un símbolo metonímico del mundo más allá de General Paz, opuesto a la Capital Federal, donde no ocurren los importantes eventos de alegría de la infancia.

Para la conformación de la subjetividad del pequeño Pinino, esa anécdota fue muy importante, como no solo muestra la repetición de la frase explicativa, sino también la descripción de los afectos que le provocó esa historia: sus ojos primero prendieron fuego (ira), y después llovieron (tristeza, impotencia) (112). La relación jerárquica entre el conurbano y el centro se encuentra invertida en la narración que básicamente transcurre exclusivamente en aquella periferia. El relato de la desilusión del chico Pinino se complementa con la revancha que toma la banda de Nafta Súper, para él y sin que él lo sabía: organizaron años más tarde un secuestro de Carozo y le llevaron a la casa de infancia de Pinino, donde Carozo, Pinino y su mamá merendaron mientras la banda sacaba fotos. La venganza para Nafta Súper fue muy placentero, en aquel "día en que finalmente Carozo de verdad vino a la villa" (113). Se presenta como una situación carnavalesca, en la que el pueblo se burla del rey y las relaciones de poder y de jerarquía se invierten.

En *Kryptonita*, el héroe misterioso fue abandonado en los márgenes de un barrio precario en el conurbano. Allí creció y se convirtió en un respetado y temido delincuente que tenía bajo su mando una temible banda. Ya esa ubicación social-espacial de la trama difiere notablemente del relato "oficial" de Superman, quien también fue encontrado en los márgenes de la ciudad ficticia *Smallville* de niño, pero quien se cría en un entorno más protegido donde desarrolla ya pronto la idea de, siendo grande, ir a combatir la delincuencia. Nafta Súper, al revés, crece en el conurbano en condiciones muy pobres y se convierte en un delincuente. La banda que lidera muestra, ella misma también, apariencias a la *Liga de la Justicia*, otra creación del universo del comic DC. Varios miembros se aparecen a los principales personajes de ese universo como Batman, Mujer Maravilla, Flash yLinterna Verde. La representación de la banda de Nafta Súper se basa, además, en el imaginario del buen delincuente o incluso del *rebelde primitivo*. No es que la banda de Nafta Súper realiza un proyecto de emancipación social tal como se halla implicado en la noción del *rebelde primitivo* de Eric Hobsbawm⁶; pero la banda, sobre todo sus miembros más visibles, son personajes de identificación que se enfrentan con un mundo hostil e injusto. El mundo de los delincuentes parece como microcosmos solidario, construido mediante relatos sobre el sufrimiento padecido por los miembros (p. e. en su infancia). La cohesión interna del grupo se basa además en modales respetuosos y en cierta efusividad.

6 La novela evoca una ética plebeya de los "rebeldes primitivos" que Hobsbawm describió poniendo de relieve la popularidad de esas figuras entre realidad, ficción y mito. Gestos de resistencia, los códigos del mundo plebeyo-popular delincuente y del conurbano constituyen además una atmosfera de western en que los "rebeldes primitivos" parecen defender su territorio.

Esos “justos” del conurbano se ven amenazados por la policía, la Bonaerense y el actuar villano del antagonista y enemigo *El Pelado*. Estos enemigos conforman una alianza potente contra la banda de Nafta Súper, cuya situación desesperada (atrincherados en el hospital) guía la identificación del lector con la banda y con el gravemente lesionado Nafta Súper. La bondad moral de la banda se muestra también en el asunto de la muerte del Orejón con cuya narración la novela empieza. Los primeros dos capítulos muestran las mezquindades humanas en torno a la muerte del Orejón, cuya vida de “pibe chorro” no valía la pena de ser salvada. Después de haber fallido en robar al conductor de un auto, Orejón es pegado por el conductor del auto junto con vecinos hasta lesionarlo gravemente. La policía viene demasiado tarde y arregla un precio con el conductor del auto para silenciar el caso. La policía primero no interviene y después no lleva al cuerpo destrozado directamente al hospital. Llevado más tarde allí, el personal decide no intervenir y no salvar su vida: “Con un pibe chorro, de puertas para adentro, no se utiliza el cardiopulmón. Y mucho menos se le pone un respirador. Si llega así, solo, entra vivo y sale muerto” (32). El dinero que el conductor pagó se reparte entre el policía y el narrador Socolinsky. Los miembros de la banda intuyen, cuando entran en la sala de operación del Hospital, que algo raro debería haber pasado con ese cadáver en el hospital. Sospechan directamente que los médicos le dejaron morir sin atenderlo y someten a Socolinsky a un interrogatorio para averiguar las razones de la no-atención. Si en aquella situación investigan el caso, al final del libro retoman el caso del Orejón e intentan restituir la justicia. El Faisán, antes de salir con su banda del hospital, se despide del nocheo y le advierte con insistencia: “Que no me vaya a enterar que dejaste morir a otro pibe” (209).

Nafta Súper y su banda representan de una manera poco ortodoxa la justicia. Arraigados en el mundo social del conurbano, representan también la normalidad de la vida cotidiana mediante sus códigos, la jerga, los lugares específicos y las leyes de la calle que mencionan. En los relatos de sus vidas y experiencias se construyen etno- y topografías de (una parte de) La Matanza, en parte con referencias muy precisas. Mientras la banda simboliza la justicia y el conurbano, el centro de la metrópolis bonaerense está ausente e incluso relegado a un lugar periférico. Los personajes vinculados con el centro urbano parecen corruptos, indiferentes o cínicos. Esto todavía más en la luz del contraste que constituyen en comparación con la banda de los “justos”, que parecen no hacer más que defender su territorio contra la alianza omnipotente y cruel de la policía, de *El Pelado* y del mundo decadente que representan. La presencia de los costumbres y de los códigos de la vida cotidiana de los barrios populares matanceros realiza así una heroización de la vida popular y del conurbano y se condensa en la oposición entre los buenos delincuentes, los marginalizados que resisten y se defienden contra las amenazas de la Policía (de la detención de Nafta Súper) y contra la legalidad del Estado.

5. Periferia en *La Virgen Cabeza* (Gabriela Cabezón Cámara)

La virgen cabeza de Gabriela Cabezón Cámara es otra novela que transcurre en el conurbano y que explora la relación centro-periferia mediante un discurso literario no convencional. El escenario en que tiene lugar el núcleo del relato es la villa miseria ficticia “El poso”, que está situada en el norte de la metrópolis. La novela trata de la relación amorosa entre la ex prostituta

y travesti Cleopatra y Qüity, una periodista que vino a escribir un reportaje sobre la villa y vive finalmente en la villa. Qüity se enamora de Cleopatra y termina saliendo y viviendo con ella. Cleopatra sabe comunicarse de manera mágica con la Virgen, interpreta sus dichos y se hace famosa en la villa por estas dotes. Bajo la influencia de las sugerencias de la Virgen, la villa se refunda. Se crea una "villa nueva" (80), ella cambia su carácter de hábitat y barrio y su interior se apaciguan los conflictos internos.. La comunidad del barrio decide, siguiendo las indicaciones de la Virgen, criar carpas y logra instalar una economía local que permite satisfacer las básicas necesidades de la población local.

La Virgen Cabeza tematiza la perifericidad en varios aspectos relevantes de los que comentaremos solo dos⁷: la ubicación espacial del relato y la marginalidad representada por el topos de la "villa miseria", escenario de la novela. La ubicación topográfica de la novela se parece a primera vista a la de las dos otras novelas recién comentadas: es situada en el conurbano y remite a la oposición tópica entre centro y periferia. Pero a diferencia de aquellas novelas, *La Virgen Cabeza* ocurre en una villa miseria en el lado septentrional del conurbano, una parte del conurbano que se caracteriza por las "cercañas perturbadores" (Carman 528) de barrios cerrados y villas de emergencia. El escenario de la novela, la villa miseria "El poso"⁸, se encuentra en un entorno de barrios ricos. La frontera con estos territorios distintos marca un radical declive social. Esa diferencia se evoca cuando Qüity se acerca por primera vez a la villa, un contacto que hace visible los contrastes entre esos dos mundos. „Entramos a la villa por el declive verde de grass que se estrellaba contra la mugrosa muralla marquesina de El Poso, ese centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y de muerte purulentas y chillonas" (31). Este primer acercamiento de Qüity a la villa tiene en un primer momento el carácter de una excursión de fin de semana: „A mí me gustaba manejar para el norte, ver el río aunque sea en las bocacalles, sentir el olor del agua, amansarme como el paisaje cuando se va aproximando el Delta" (37). Lo que empieza como una excursión de ocio de una joven de la clase media porteña al Delta del Tigre, sigue como un descenso abismal: "[B]ajamos de la autopista apenas vimos la villa. Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla" (37). La villa, el escenario de la novela, está ubicada en el sedimento de todo, es decir todo abajo, una metáfora topológica en la que se mezclan aspectos espaciales y sociales.

El contraste de la villa con su entorno está simbolizado por el muro que rodea la villa y que separa el espacio en dos mundos muy distintos. El muro no solamente marca la diferencia y mantiene la distancia social entre esos dos territorios, sino cumple también la función de invi-

7 La historia de la novela es contada por las voces de ambas protagonistas Qüity y Cleopatra que terminan viviendo en Miami después de que la villa había sido destruido y evacuado por una empresa inmobiliaria que quiso construir un nuevo "barrio cerrado" en el territorio de "El poso". El relato sobre la villa se construye en las retrospectivas de ambas, que mientras tanto viven una vida de lujo en Florida.

8 La construcción de "El poso" había sido inspirada por el libro *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristián Alarcón, un relato factual sobre la vida social en la villa "La Cava" en San Isidro (también en el norte del Conurbano). Ese libro le sirvió a la autora "para saber que los pasillos de la villa son estrechos o que vas pisando barro todo el tiempo, ese tipo de descripciones me ayudaron mucho en la composición del lugar" (Entrevista *Página 12*, 13.06.2009).

sibilizar este contraste en la percepción social. La muralla sirve para las clases bien acomodadas del otro lado de la villa, de capa protectora visual y los protege de la mirada de la villa: "Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones." (37). El contraste entre estos dos mundos es mantenido por varios discursos sociales, que miran al otro lado y comunican formulas estigmatizantes.

Las oposiciones espaciales son enriquecidas en el trascurso de la novela con símbolos y otros significantes sociales. Apostrofado como lugar de la marginalidad, el barrio está asociado con imaginarios que circulan en la cultura contemporánea sobre "la villa", que es imaginado como un hábitat sucio. Como tal está descrito mediante metáforas escatológicas: es un „pantano de mierda" (51), donde "los pasillitos [son; PE] llenos de mierda" (86). "El Poso" es un pozo, un espacio cerrado, oscuro y sucio, lleno de barro y fecales, en el que uno cae, sin la opción de salir pero con alta probabilidad de encontrar una temprana muerte. Cuando se inunda el centro del barrio, el agua arrastra „los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno" (51). Además de las imágenes escatológicas, la villa es vinculada con imágenes de la amoralidad, de la sexualidad exuberante y de una criminalidad omnipresente –las bandas de pibes chorros (...) incluso a ellos [los más pobres; PE] les roban" (34)–. Basándose en aquellos estereotipos y estigmas, la plasmación literaria de la villa cambia totalmente con la magia que empieza con la interpretación de las frases de la Virgen. La refundación de la villa bajo la influencia de sus dichos transforma la villa en un escenario utópico de la emancipación social de los excluidos y marginalizados. La particularidad de la vida interna y autonomía cultural de la villa (lenguaje cotidiano, modos de consumo, cumbia, alcohol, sexo, bailes) se muestra ahora en sus aspectos brillantes. La religiosidad popular e igualitaria como el trato respetuoso y solidario entre la población son las bases de la convivencia social en el barrio. La nueva colectividad que surge constituye una utopía y alternativa al mundo contemporáneo, afuera de la villa. La imagen de esa nueva colectividad es la "multitud alegre", en la que se reúnen los diferentes grupos sociales de los excluidos y marginalizados ("chongos", "prostitutas", "proletarizados villero", "pibes chorros" etc.). A pesar de toda su heterogeneidad, ellos constituyen un colectivo unificado por el proyecto de la villa. La nueva colectividad tiene en su base la felicidad y la solidaridad que se expresa en la celebración de cenas populares, fiestas y rituales religiosos:

La carcajada fue unísona; había fe, pero al infierno nadie le tenía miedo en la villa. Coincidiámos, para todos la vida tenía un sentido nuevo y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos y estaba también en la cara de los otros, era una fiesta sostenida, valía la pena vivir, éramos libres en esos días de alegre multitud (89).

La propuesta estilística de Cabezón Cámara mezcla elementos de la religiosidad y cultura popular, con símbolos y rituales del catolicismo, tanto canónicos como apócrifos (ritos, Espíritu Santo, la Virgen) y con la revalorización de fenómenos sociales convencionalmente estigmatizadas y marginales (sexualidad exuberante, diversidad de género, travestis, lo *queer*, pibes chorros). *La virgen cabeza* juega, como ya lo sugiere el binomio del título del libro, con

la religiosidad y la marginalización, lo sagrado y la miseria/marginalización. La mezcla entre lo vulgar, lo religioso, lo sexual y lo sagrado, se condensa sobre todo en el personaje de Cleopatra, la travesti y exprostitua que se comunica con la Virgen.

La novela evoca una visión irrealizada de la villa que se basa en una visión contra-fáctica que se contrasta con los convencionales estereotipos e imaginarios (con-)urbanos. La imagen de la villa autónoma e igualitaria muestra rasgos utópicos y milenaristas que tienen indudablemente también rasgos religiosos. La villa ha perdido en el trascurso de su re-fundación su marginalidad. Antes imagen de la *perifericidad social* se ha convertido ahora en un *centro* de un experimento social alternativo, el de una sociedad emancipada, en la que las identidades de los personajes son variables y el barrio se caracteriza por la alteridad absoluta a la sociedad capitalista contemporánea y sus mecanismos de exclusión y marginalización. Finalmente esa alternativa es destruida por las fuerzas policiales y niveladoras que envían los poderes económicos del centro para apropiarse del terreno de "El Poso". La villa había amenazado su afuera capitalista por articular un experimento social anticapitalista, y es finalmente reapropiado y reintegrado en los circuitos de la reproducción del capital, o sea, reintegrado a la territorialidad del "centro". El orden preestablecido entre centro y periferia resulta nuevamente restablecido. "El Poso", originalmente caracterizado por *periferia y marginalidad*, se convirtió en el centro de un proyecto social contra-hegemónico para finalmente ser relegado, de vuelta, a su posición clásica: el lugar de exclusión y de marginalización, que culmina en su propia destrucción.

6. Conclusión, o la perifericidad del conurbano ficcionalizado

Las novelas recién comentadas muestran que el binomio centro-periferia, constitutivo para la historia del pensamiento social y modelación artística de la relación entre la Capital Federal y su afuera, sigue siendo actual en los relatos contemporáneos del conurbano; sea de manera explícita (mediante de la evocación de la clásica frontera de la General Paz) o implícita (en forma de estereotipos, figuras y símbolos que expresan las diferencias espaciales, sociales y culturales). Los escenarios creados en las tres imaginaciones literarias muestran el conurbano no como algo periférico, sino al revés, como el centro tanto de la trama como de la visión social que manifiestan los discursos literarios. Los relatos realizan una operación literaria que niega la clasificación convencional entre centro y periferia, y hasta –podría afirmarse– rompen con la jerarquía inscripta a esa relación. Denis Merklen, abordando la producción cultural en los barrios suburbanos de las grandes ciudades, pregunta sí y cómo emerge "una literatura de la periferia, como una toma de la palabra" (Merklen 2017). Tanto en los *banlieus* de París, como en el conurbano bonaerense (o en otros territorios suburbanos de grandes ciudades de América latina), Merklen constata la toma de la palabra por parte de artistas jóvenes que reclaman el "derecho a tomar la palabra, a la creación artística, a la legitimidad de sus producciones culturales" (ibid.). Merklen pone el foco en el lugar desde el que aquellos jóvenes escritores e *intelectuales de los suburbios* hablan: "nacieron y crecieron en barrios populares ubicados en la periferia de las grandes ciudades. No sólo nacieron y se criaron allí, sino que transformaron la vida en esos barrios en objeto de su escritura" (ibid.). Los textos de Oyola y de Incardona

–al último Merklen también menciona en su ensayo– caben en esa definición de Merklen a cerca de los intelectuales de los suburbios, porque hacen de la cotidianeidad, de los códigos y mentalidades, del lenguaje común de “su *milieu*” el objeto de sus imaginaciones literarias. Esto se manifiesta también en los comentarios de la crítica literaria que pone de relieve los rasgos etnográficos de los escritos de ambos. Aunque esta faceta no sea la primaria intención artística –Incardona se resiste a la reducción de su obra al procedimiento “costumbrista” (Eser 2018a)–, ella está muy presente en la recepción de las obras por buena razón: los autores toman la palabra en nombre propio, desde propias experiencias autobiográficas y sociales, y construyen, aunque sus imaginaciones literarias van más allá de discursos etno-, socio- y topográficos, un relato que contribuye a “crear una visión colectiva del mundo” (Merklen 2017). El interés en aquellos autores, que muestran también las ciencias sociales, se basa justo en las figuraciones del mundo social del conurbano: representaciones culturales de una entidad social –el conurbano–, que ellos mismos intentan captar mediante procedimientos etnográficos u otros métodos cualitativos. Los textos literarios son valorados en esas lecturas por sus contenidos etnográficos y recibidos como fuente de informaciones, de descripciones sociales que son tomadas como auténticas. En concordancia con esto, Merklen concluye: “El tema de la periferia organiza en estas obras un conjunto de problemas y de conflictos relacionados con la experiencia social de estos grupos populares” (íbid.)

La tercera novela comentada, *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara, se distingue de las de Oyolo e Incardona, en carecer del dialogo con el hábitat y *milieu* social de la procedencia de la propia autora. Mientras los primeros dos nutren sus ficciones de vivencias autobiográficas en aquellos lugares, que son los escenarios de sus obras, Cabezón Cámara no dispone de aquel saber de una *insider*, de un tal conocimiento visceral. Su voz no habla desde su “carne propia”. Se trata de una perspectiva que habla desde el afuera. Imagina un *milieu* social a la que, biográficamente, ajena⁹. Mientras el peligro de cierto exotismo es inherente a esta perspectiva, semejantes literaturas se ven al mismo tiempo enfrentadas con la sospecha de que ese tipo de literatura no sería “auténtica” (aunque una crítica de este índole debería primero explicar qué es exactamente una literatura “auténtica”, tarea difícil o incluso imposible). Para la recepción “sociológica”, que se interesa en primer lugar por el rasgo etnográfico de las representaciones ficcionales y las informaciones que suministran sobre el mundo social, las ficciones como la de *La virgen cabeza* podrían resultar menos interesantes, no relevantes, o incluso “no auténticas”. Las mismas invectivas podrían ser formulados contra la novela *La 31 (una novela precaria)* (2012) de Ariel Magnus, escritor que proviene de un *milieu* social culto y académico, provenientes de las capas sociales acomodadas del norte de Buenos Aires. Magnus aborda en su novela el barrio precario de la *villa 31* y los contrastes que ese barrio constituye con su entorno urbano. Toma aquellas realidades como material de un relato multifacético que es tanto cómico como cínico¹⁰.

9 Como ya mencionamos (nota a pie nr. 7), la lectura de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón fue una influencia decisiva para la imaginación de Cabezón Cámara.

10 Magnus no esconde su procedencia social sino hace explícito de que el mundo de la villa miseria es para él un mundo ajeno; véase la entrevista que realicé con Magnus (Eser 2018b).

¿Pueden aquellos escritores acaso no construir voces de ficciones sobre la marginalidad, sobre los *milieux* sociales, con los que no tengan vínculos biográficos? Aunque ni la subjetividad ni la autenticidad de la voz literaria sea de primer interés en este artículo –dejando esa reflexión sobre el vínculo entre la procedencia social y la legitimidad de poder escribir sobre ciertos *milieux* a los sociólogos de la literatura–, el tema de la subjetividad literaria vuelve ser relevante en el momento en que se trata de precisar qué es lo que se llama *literatura del conurbano*. ¿Hay que entender esa fórmula como un *genetivus subjetivus*, ¿se trata de relatos sobre el conurbano, imaginados por escritores ('escritores conurbanenses') que *vienen de allí* y que hablan sobre *su mundo* –o como un *genetivus objetivus*, o sea, que se trata de relatos que inventan imágenes y representaciones del conurbano para armar su escenario literario ('literatura conurbanense')? Esa cuestión, si los textos en cuestión son *literatura del conurbano* en un sentido enfático-subjetivo o si son textos sobre el conurbano, no es irrelevante si se trata de reflexionar sobre el carácter periférico de literaturas.

Concretizamos esta cuestión, comentando el título de un artículo que aborda la producción cultural vinculado con el conurbano: "*Made in Conurbano*" (2015) de Carla del Cueto y Cecilia Ferraudi Cueto. "*Made in Conurbano*" presenta numerosas representaciones culturales del conurbano en el cine, la música y la literatura en las últimas décadas. Mostrando toda la amplitud de las representaciones literarias, cinematográficas y literarias, ese artículo recopila representaciones *del* conurbano, sin discriminación sobre quién, dónde y bajo qué condiciones fueron producidos. Directores de cine como Mareclo Piñeyro, Adrián Caetano, Pablo Trapero son enumerados como, entre otros, los escritores Juan Diego Incardona, Leonardo Oyola, Fogwill o Jorge Asís. El título del artículo sugiere lo que implica la fórmula "*Made in X*": producido en X, con la manera/técnica típica de X (o, en el caso de arte, producido por artistas de X etc.), pero finalmente ni el sujeto, ni el lugar, ni la procedencia son el criterio de la enumeración de las representaciones culturales sino su objeto, el conurbano. El artículo abarca, no, como el título lo sugiere, obras, hechas en el conurbano, *Made in Conurbano*, sino obras que transcurren en el conurbano, *Talking about Conurbano*.

Más allá de la cuestión si el conurbano es sujeto y/o objeto de la producción cultural y creación literaria, la visibilidad del conurbano en la cultura contemporánea argentina ha aumentado considerablemente en la última década¹¹. Abundan ficciones literarias y cinematográficas –o también las representaciones musicales–, que transcurren en el conurbano, que lo toman como escenario o en las que el conurbano y la vida allá es el tema central, *Talking about Conurbano*. Carman constata una "significante reinención cultural del Gran Buenos Aires" (Carman 2015: 539), Gorelik habla del nacimiento de un "nuevo subgénero literario", que resultó en la última década en "la novela del Gran Buenos Aires" (Gorelik 2015: 48)¹². La cuestión si

11 Véase la enumeración de las obras en Del Cueto y Ferraudi Cueto (2015).

12 Numerosos textos periodísticos constatan la existencia una nueva literatura que trata del conurbano y cuyos tramas están radicadas allí. Los títulos correspondientes en revistas y periódicos son llamativos: "Fronteras de la ficción" (*Clarín*/Ñ, 15.04.2011), "Conurbano de ficción: relatos del barrio y el descampado" (*La Nación*, 23.08.2015), "La nueva literatura del Conurbano: ¿sobre qué se escribe más allá de la General Paz?" (*infobae*, 08.06.2018).

esta tendencia es la expresión de una tendencia exotisante de la cultura del centro o la manifestación de una voluntad artística que quiere hacer visible lo que antes no tenía presencia en la cultura alta y legítima, es difícil de decidir. Debería ser respondida de caso a caso o incluso ser diferenciado para complejizar estas dos posibles pero simples interpretaciones.

Lo que se hizo evidente en el último tiempo es que ese tipo de literatura ya no puede ser identificado con el concepto de la periferia como antes. Periferia puede significar en cuanto a la literatura del conurbano varias cosas: (a) la periferia como estigma, devaluación y rechazo: una degradación desde una perspectiva hegemónico-céntrica que niega la autonomía cultural o cualidad de la producción cultural que viene de aquellos ámbitos, considerados como periféricos por ser no culto, estéticamente pobre etc.; (b) la periferia como identificación de una literatura del "Otro", lo que puede significar una exotización y esencialización, que adscribe ciertas características supuestamente definitorias a esta otredad; (c) la periferia como herética imaginación artística que juega, desafía y pone en duda las clasificaciones establecidas y jerarquías simbólicas establecidas; (d) la periferia como sujeto del arte que produce "auténticamente" su propia cultura, que es *la cultura de la periferia*, la "auténtica" representación cultural de la simbología y cosmovisión de cierto *milieu* social. La voz literaria sería, en sus rasgos esenciales, la expresión auténtica de este. Estas posiciones pocas veces aparecen en forma pura, suelen ser combinadas y tomar formas intermedias. El tomo *Alto Guiso* contiene, como indica ya el subtítulo, una antología de la *poesía matancera contemporánea* (AA.VV. 2017). El libro aborda la historia social y cultural y presenta ejemplos de la "poesía matancera". La presentación del libro sugiere, a primera vista, la existencia de una tal poesía matancera en un sentido homogéneo. Pero la poesía allí expuesta muestra, como lo hacen también los textos introductorios concomitantes, que la producción artística es mucho más que la mera expresión de una territorialidad o de una identidad territorial. Sin embargo, el tomo y los textos que contextualizan las poesías oscilan entre la confirmación de una cultura específica (versión d), y el ímpetu de vincular esa poesía con una actitud política que enfrenta la dominación cultural por el centro (versión c). Las diversas manifestaciones culturales de La Matanza remiten, según los editores, a sus lugares de pertenencia lo que pone en juego la dicotomía centro-periferia. El prólogo de Luisa Futoransky, antepuesto al libro, afirma esta lectura, cierre como sigue: "Los de la periferia -desde siempre- son acaso los únicos que evidencian las claves para descifrar los derroteros del centro" (*Alto Guiso*, 8). La poeta insinúa un potencial vanguardista de la literatura de la periferia. La posición del margen dispone de un tipo de perspectiva privilegiada que obtiene, según Futoransky, cierto privilegio epistemológico. Sin duda, la dicotomía queda intacto, como clasificación para orientar el mundo social y también para constituir identidades colectivas en este.

La literatura que viene del conurbano ya no puede ser denominada como "periférico" en cuanto a su estatus. Esto muestra también el éxito de varios textos literarios de allí que han logrado cierta visibilidad en las instituciones de la alta cultura del centro (editoriales, librerías, revistas culturales, charlas públicas, currículos de las universidades). También al lado céntrico de las fronteras imaginarias, estas últimas siguen vigentes, como muestra el siguiente comentario de un periodista sobre la obra de Oyola:

Oyola es un hombre de acá y de allá, el tipo que nació allá y que, desde acá, hace en sus novelas una poesía del lenguaje de "los marginales". Las comillas van porque los marginales de, por ejemplo, el área metropolitana, son millones. Probablemente más que los del "centro". Lindo mundo éste en que los márgenes son más grandes que los centros. Pero mejor que hable Oyola de "acá" y de "allá" (Ñ 2011).

Si la obra de Oyola provoca tanto fascinación como respeto por la masividad de la cultura de la periferia del conurbano, las fronteras centro-periferia verdaderamente continúan en vigor, aunque esta perspectiva contrapone la jerarquía convencional CENTRO-conurbano con cierto desequilibrio numérico. El reconocimiento y la presencia de las dinámicas culturales en el conurbano motivan una revisión de las antiguas dicotomías en cuanto a la percepción y evaluación de las producciones culturales ubicadas allí. Además, los escritores tampoco se identifican con su supuesta perifericidad. Incardona afirma, que identificando su obra literaria con la idea de una cultura periférica no sería adecuada por la visibilidad que obtuvo en los dispositivos culturales del centro en la última década (Eser 2018a). La tesis de Lotman sobre la evolución cultural en términos espaciales y la influencia (hasta revolucionaria) de la cultura de los márgenes en el centro parece obtener su confirmación en la literatura contemporánea sobre el conurbano bonaerense.

La plasmación literaria-estética del territorio metropolitano es muy pertinente en cuanto a la cuestión de la persistencia de las subdivisiones. Incardona crea sus mundos literarios desde relatos autobiográficos. Modela sus escenarios desde el saber de su infancia y adolescencia. Evoca este cosmos topo- y etnográficamente denso mediante la narración de las realidades en el barrio, la "birra en la calle", el rock barrial, las peleas y jugarretas de los "pibes del barrio", la comunicación cotidiana, los cogidos, el lenguaje coloquial etc. Incardona recrea un mundo pasado mediante la nostalgia. Evoca una vida comunitaria con lazos sociales y cuyo territorio es el centro. La Capital Federal aparece en estos relatos solo en la forma de lo negativo, amenazante, hostil, mientras la *recentralización afectiva* de sus novelas construyen un mundo íntimo y cercano situado en el "centro", o sea el conurbano. Oyola evoca su escenario literario también a través de referencias culturales y sociales al mundo del conurbano. Nutrido de referencias extraliterarias, que muestran las señas de marginalidad del barrio, el relato desarrolla su conflicto dramático con la figura de Superman y su mundo imaginario. La banda de Nafta Súper representa, en última instancia, los buenos *rebeldes primitivos* del conurbano que defienden su territorio frente a las malignas fuerzas de la policía y los sujetos del centro. Cabezón Cámara inventa en su novela una "villa miseria" en el conurbano del norte de la metrópolis, donde los coexisten extremas zonas de riqueza y pobreza. El barrio es un lugar de marginalidad, sus habitantes son tipos sociales caracterizados por diferentes modos de privación y marginalización. La novela transforma este *milieu* social de marginalidad en una imagen utópica de una comunidad barrial pacífica y feliz. Siguiendo la alegoría de un paraíso feliz, la *villa miseria* se opone (aunque sin éxito) contra la gente de afuera, de la Capital Federal y sobre todo contra los empresarios inmobiliarios que quieren apropiarse del territorio para construir un nuevo barrio cerrado. En la ficción, este *milieu* de la carencia se convierte, por lo menos por un tiempo, en un lugar utópico de igualdad social, liberación sexual y en una zona de resistencia,

atributos que son al mismo tiempo opuestos al mundo del centro. La insistencia con la que los escritores enfatizan las fronteras, brechas y diferencias dentro del área metropolitana de Buenos Aires, indica a que la clásica dicotomía *centro-periferia* sigue siendo un factor cultural relevante. La manera en que los textos analizados crean imágenes de aquel "opuesto del barrio", que representa el centro porteño, confirma la actualidad de las oposiciones, aunque estas pueden ser llenadas con diferentes sentidos; la oposición "cultura alta, céntrica, valiosa" vs. "cultura baja, popular, pobre" es solamente una variedad.

Las islas urbanas en las que los escritores imaginan y sitúan sus historias, están basadas en oposiciones y clasificaciones que son herencia de la clásica dicotomía que caracteriza los imaginarios urbanos de la metrópolis de Buenos Aires hasta hoy en día. La frontera tópica entre centro y periferia sigue siendo un símbolo importante y hasta constitutivo para por lo menos una parte de los imaginarios (con)urbanos puestos en escena en la literatura contemporánea. Sin embargo, las posiciones se diferencian en un conurbano cada vez más heterogéneo, que se fragmenta en distintos territorios, con muchos contrastes y señas de identidad. ¿La producción cultural se fragmenta entonces en diferentes territorios, que se conectan arbitrariamente? ¿En islas urbanas que son mundos autosuficientes con fronteras bien marcadas, pero al mismo tiempo transitables por los ciudadanos y escritores? ¿Constituyen los mundos literarios, como insinúa Josefina Ludmer, y con ella Daniel Link, nada más que redes acéntricas de innumerables microcosmos, o sea un rizoma de-centralizado carente de jerarquía?

Las textos literarios de los escritores recién comentados representan con su literatura otro paradigma territorial; uno, en el que la dialéctica entre fragmentación y liquidación no termina en la disolución de fronteras sino en su reconstitución. Los escritores son, usando las palabras de Merklen, "intelectuales de los suburbios" o "escritores de la periferia". Mientras el primer tipo es representado por Oyola e Incardona, el segundo lo es por Cabezón Cámara. Lo que une a estos dos tipos es que el contraste entre la periferia y el centro sigue siendo un aspecto constitutivo en la modelización estética del espacio metropolitano. Esas dos categorías sirven de clasificar el sujeto y objeto de las imaginaciones literarias del conurbano. Sin embargo, son nada más que instrumentos heurísticos y de ninguna forma identificaciones sustanciales. En cuanto al conurbano la "incógnita del nombre" sigue siendo acompañada por la "incógnita de la identidad" (Gorelik 2015: 48-65).

Literatura

***Cabezón Cámara, Gabriela (2009): *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

***Incardona, Juan Diego (2014; [2008]): *Villa Celina*. – Buenos Aires: Interzona.

***Oyola, Leonardo (2009): *Kryptonita*. Buenos Aires: Random House.

Carman, María (2015): "Cercanías espaciales y distancias morales en el Gran Buenos Aires", en: Kessler, Gabriel (ed.): *Historia de la provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 521-547.

D'Aprile, Marianela (2015): *A City Divided: "Fragmented" urban space in 20th century Buenos Aires*. University of Tennessee Honors Thesis Projects. http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1884

Del Cueto, Carla/Ferraudi Curto, Cecilia (2015): "Made in Conurbano. Música, cine y literatura en las últimas décadas", en: Kessler, Gabriel (ed.): *Historia de la provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 549-577.

Eser, Patrick (2019, en prensa): „Crisis y resiliencia en el Conurbano bonaerense. Ficciones del barrio y de su comunidad que aguanta”, en: Witthaus, Jan-Henrik; Schrott, Angela (Hg.): *Crisis e identidad. Actas de la Academia primaveral*, Frankfurt/New York: Peter Lang, Reihe „Hispano-Americana. Geschichte. Sprache. Literatur”, pp. 249-276.

Eser, Patrick (2018a): "Kindheit in Villa Celina. Interview mit dem Autor Juan Diego Incardona über seine Vorstadterzählungen", in: *ila* 417, julio/agosto 2018, pp. 9-12.

Eser, Patrick (2018b): "Ein Armenviertel ist ein extrem fremdes Milieu für mich. Interview mit dem Schriftsteller Ariel Magnus über seinen Roman „La 31“", en *ila* 417, julio/agosto 2018, pp.13–16.

Gorelik, Adrián (2015): "Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. Ensayo introductorio", en: Kessler, Gabriel (ed.): *Historia de la provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 21- 69.

Gorelik, Adrián (2013): "Imaginarios urbanos e imaginación urbana", en: Gorelik, Adrián: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Grimson, Alejandro/Ramiro, Segura (2016): "Space, urban borders, and political imagination in Buenos Aires". En: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 11:1, 25-45.

Hobsbawm, Eric J. (1971): *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester University Press, 1971.

Jostic, Sonia (2014): "Nuevamente, la Ficción del Margen No Es una Ficción al Margen Apuntes para una Versión Recargada". En: *Gamma*, XXV, 52, 39-60.

Koschorke, Albrecht (2014): "Zur Funktionsweise kultureller Peripherien". En: Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Eds.), *Explosion und Peripherie*. Bielefeld: transcript, 27-40.

Link, Daniel (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lotman, Yuri M. (2011): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.

Merklen, Denis (2017): "Intelectuales de los suburbios". En: *Revista Anfibia*, 11.02.2017 <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/intelectuales-de-los-suburbios/>

Rolle, Carolina (2017): *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Sarlo, Beatriz (2012): Teoría del aguante. – En: *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 63-67.

Segura, Ramiro (2015): "La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio". En: Kessler, Gabriel (ed.): *Historia de la provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, p. 129-159.

Wacquant, Loic (1996): "The rise of Advanced Marginality: Notes on Its Nature and Implications". En: *Acta Sociologica*, 39 (2), 121-139.

Poesía



Pasajera en trance; compilado y lectura de poemas de la escritora Alba Murúa

Fabián Banga

*“Pasajera en trance
Pasajera en tránsito perpetuo
Pasajera en trance
Transitando los lugares ciertos”
Charly García*

Hay algo siempre en el proceso de la escritura que tiene una relación con el viaje; viaje desde lo permanente del papel que implica siempre una lucha perdida frente al rigor de la entropía y el tiempo. Lo que es al mismo tiempo, una lucha ganada. Viaje a lo inaccesible, un *mirage* hacia esa Abyssinia de Rimbaud. Francine Masiello verá este proceso desde lo automático, especialmente en las escrituras de vanguardia. “Otra vuelta a la escritura automática tan apreciada por los autores de vanguardia: para mediar entre los sueños y la palabra escrita está la literatura.”¹ Es decir, un espacio que trasciende el control del poeta y propone a este como un vehículo. Es en este marco que propondremos la lectura de estos poemas de Alba Murúa; como un diálogo. Un diálogo este subjetivo, intencionalmente, y por ende con una multiplicidad de posibilidades.

Arrancar podríamos desde esa visión del poema como viaje, y nosotros intentado seguirle al poeta hacia eso “que persiste” hacia ese:

Cantar del cedro
aserrín de quebrachos
de murmullos ahogados
la siesta era un cortejo
“Poema 15”

¿Qué cedro será ese que nos murmura desde el pasado? Momento que se universaliza al leerse y ya no es el cedro del poeta, sino un cedro personal y polifónico. Porque la poeta no solamente nos muestra aquel cedro que nosotros reproducimos y transgredimos. Es decir, lo

1 En Banga, Fabian. *Brujos, espiritistas y vanguardistas: Arlt, Huidobro, Valle-Inclán*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2016. Print. Página 15.

traducimos e inmediatamente traicionamos para generar algo nuevo, como en el caso de la Malinche. La Malinche como madre de la patria, una madre que tiene mucho de Kali (Shyama). La traducción como traición y al mismo tiempo, creación de algo nuevo. ¿Qué tarde es esa y que siesta? nos preguntamos.

Hay en estos poemas de Murúa algo de la seducción, algo de un goce propio de la quietud, de la siesta, del erotismo de la calma como en tantos textos de Laura Esquivel. Ya era hora de que este erotismo se haga canon. Y se hizo hace ya tiempo. Canon en género de “ella” como en:

A riesgo de ser devorada
por rojas hormigas
me hundí
en el tronco abandonado
buscando
lo perdido.

“Poema 16”

Es que no somos nosotros, o ellos, o él los devorados; sino es ella. Y al ser ella somos todos nosotros. Ella que es un yo total, ella la que penetra en ese espacio olvidado y por eso mismo tan presente. Porque siempre, en la obra de Murúa lo perdido está presente. Hay una dualidad que al proponer algo, propone otra cosa. Es decir que hay espacios, objetos, que al presentarse hacen que produzca el efecto contrario. Es similar a ese concepto asociado a las voces de la soledad, las voces del silencio. El estar menos solos cuando estamos solos. Esta técnica tan propia en la obra de Murúa propone una polifonía que la hace una de los poetas más potentes de su grupo.

Otro elemento significativo de su poesía es su estilo relacionado a la crónica. Las imágenes en la obra de Murúa son fundamentales en tanto que existen en función de un trayecto. Este trayecto es en su mayoría temporal; daría la impresión de ser un intento de rescate. Estas imágenes no solamente son artefactos, sino elemento de una crónica que la poeta pareciera luchar por contener. Elementos que escapan al marco de la definición y se vuelven permeables a toda contención. Inclusive, vemos esto en sus poemas más afirmativos.

Vi la hoguera crecer
Vi sus lenguas
lamer la lluvia helada
bajo el pehuén la vi
tibio hueco
dorado pan de cazador
Vi las piñas crujientes
morir y renacer
como el bosque infinito.

“Poema 17”

Sus imágenes se presentan muy comúnmente en su relación con la natura. Lo más lejana posible de la “*Natura Artifex*,” lo que hace –por lo que ya hemos mencionado– una reconstrucción y un collage de lo que ya está allí *a priori* y en movimiento. Estamos frente a una reorganización de la vivencia de la poeta, una reconstrucción de lo vivido. Hay una lucha contra esas fuerzas de la entropía que todo transforma. Una reconstrucción que nos invita a nosotros lectores a también rehacer.

De la manzanilla silvestre
se deshace
la brevedad
Quizás
bajo la ventana
atemos ramilletes:
pretendemos guardar
la primavera

“Poema 18”

Porque lo que en realidad la poeta pareciera crear es una desarticulación de una escena natural y netamente espontánea, misteriosamente presente por una sincronicidad fabricada desde nuestra propia subjetividad. Es decir que nada hay de ajeno en esas escenas; pero una palabra, una singularidad desarticula todo el acontecimiento.

Ramita de poleo robada
antes de la crecida
mezclar con la sangre que trama
las antiguas pasiones
con el licor
las beberemos tiernas
para avivar un fuego
ceniciento

“Poema 19”

La palabra “robada” en esa primera línea, y “ceniciento” en la última línea nos dan la señal de que existe algo en la “escena” que está en out of kilter, y nos invita a preguntar. Lo interesante es que el proceso no es ominoso, se aleja de lo siniestro. Es profundamente íntimo, seductor y nos incita a entrarle al poema. Como dirían los formalistas rusos, por sus rajaduras.² Esa palabra “ceniciento” es, entendemos, profundamente femenina. Es una catábasis, y por su propia caída, un renacimiento y un pasaje a otro lado. Como en...

² Pensar en las ideas de Nikolái Chernyshevski, ¿*Qué hacer?* (Что делать?).

Adrede
rallar la piel del limón
con uñas afiladas
como la espalda aquella
en largas horas
que retornan
grilletes.

“Poema 20”

En ese definido retorno, que a nosotros/as lectores, nos traen a experiencias propias.

Alba Murúa nació en Buenos Aires en 1959. Ha publicado *Albanzas y Plaqueta arbórea* (trípticos, 2010/19), *Lejos del Paraíso* (Buenos Aires: Piedra al Cielo, 2015). Poemas suyos han sido incluidos en *En torno a la mesa* (San Justo: La conversa, 2008), en *Hasta la vida* (Bs.As., ECuNHi Ediciones, 2016) y en la colección *Alto Guiso* de Editorial Leviatán, entre otras publicaciones en medios alternativos. Profesora de Literatura, coordina talleres literarios, entre 2014 y 2016 participó del colectivo cultural “Malapalabra” y es co-coordinadora del ciclo literario *La Botella Vacía* (Morón, Buenos Aires).

Otros poemas de Alba Murúa.

21

He abierto atestados cajones polvorientos
con la mano enguantada del que espera
que algo/alguien lo muerda allá en el fondo
Pero sólo alguna bacteria quejumbrosa
y el moho de los siglos:
para eso el barbijo es suficiente.

22

Manta de escarcha
territorio de cíclopes ciegos
que todo lo destruyen a su paso
Las arcadas me agotan:
Escupo esa insistencia
sobre las calles signadas
por el sueño o el hambre

23

En los nudos que
sostienen
la piel de mis falanges
en las venas azules
del dorso de mi mano
en el fervor curtido
por hogueras que aún
arden
ciertas noches
subsistes

24

Aún están
los que hurtaron la inocencia
y en húmeda cárcel
pergeñan nuevos latrocinios
que reproducen
en una metástasis
sin fin
Aún están vivos
y no me perdono
por ello.



everba