

LITERATURAS Y CONURBANOS

Literaturas populares: materiales, poéticas y políticas

Carolina Bartalini, Florencia Cattán y Martín Biaggini (coords.)



LITERATURAS Y CONURBANOS

Literaturas populares:
materiales, poéticas y políticas

LITERATURAS Y CONURBANOS

Literaturas populares:
materiales, poéticas y políticas

Carolina Bartalini,

Florencia Cattán,

Martín Biaggini

(Coords.)

Literaturas y conurbanos : literaturas populares : materiales, poéticas y políticas / Carolina Bartalini ... [et al.] ;

Coordinación general de Carolina Bartalini ; Florencia Cattán ; Martín Biaggini. - 1a ed. - Florencio Varela :

Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6788-06-1

1. Crítica de la Literatura Argentina. 2. Literatura Popular. 3. Cultura Popular. I. Bartalini, Carolina II. Bartalini, Carolina, coord. III. Cattán, Florencia , coord. IV. Biaggini, Martín, coord.
CDD 807



Universidad Nacional Arturo Jauretche

Rector: Dr. Arnaldo Darío Medina

Vicerrectora: Lic. Lorena Baum

Director del Instituto de Estudios Iniciales: Dr. Mauricio Schuttenberg

Vicedirectora: Lic. Cecilia Tanoni

Coordinador editorial: Ernesto Salas

Maquetación y tapa: Rodrigo Salas

Fotografía: Martín Biaggini

1ª edición digital, Abril de 2026

© 2026, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

editorial@unaj.edu.ar

www.editorial.unaj.edu.ar

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

Introducción

Carolina Bartalini, Martín Biaggini y Florencia Cattán 13

Ritmos | *slams*, poesía y después..... 19

Concepciones y articulaciones de la noción *slams* de poesía oral del
Conurbano
Lucía Tennina..... 21
El sermón y la arenga en dos poemas inaugurales del *Slam Zona Sur*.
Apuntes para estudiar rasgos situacionales de la *poesía slam*
Sol Fantin 31
Punto de escucha, voz y dispositivo oral en los *slams* de poesía
Noelia Abraham.....41
La forma del vacío en los *slams* de poesía
Mara Speranza 49

Papeles | más que reales.....57

Conurbi est orbi: geocultura, polifonía y humor en
Historia del conurbano (2020) de Pedro Saborido
Sabrina Rezzónico 59
Aliens del conurbano
Lucía Vázquez..... 67
Para no fetichizar al “narco”: de México al Cono Sur, una relectura de
Si me querés, quereme transa de Cristian Alarcón
Lucía Battista Lo Bianco..... 77
Paradojas del testimonio en la literatura de no ficción
de Belén López Peiró
Rocío Altinier.....89
Ríos de fuego: una (breve) reflexión comparativa acerca de la
construcción del espacio en *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos y
El campito de Juan Diego Incardona
Mercedes Seoane 99

Literaturas de la Argentina (regiones, frontera y <i>locus</i> de enunciación): <i>Hikaru</i> de Mario Flores <i>Gabriel Edgardo Acosta</i>	107
Marcas textualidades y resistencias	121
Sobre el encantamiento de las editoriales cartoneras: entramados que capturan <i>Flavia Krauss</i>	123
Expresivas como el desierto, viviendo en la herida: la animación espectral del baldío en los contrarrelatos de femicidios <i>María Belén Caparrós</i>	133
La tipología textual y la tipología de riesgo: dos maneras de preservación de las consignas feministas <i>Mariana Ortiz Ponce y Andrés López Avila</i>	145
Lo trans-poético como marca del territorio: una aproximación a <i>Trans-Pirado</i> (2011) de Susy Shock <i>Facundo Martínez</i>	157
Fronteras rap, hip hop y contraculturas	167
La práctica del rap en la frontera norte de México. Reflexiones colectivas con raperos desde Ciudad Juárez, Chihuahua <i>Adriana Guadalupe Dávila Trejo</i>	169
El <i>freestyle</i> como efecto anzuelo: valoraciones y tensiones de la improvisación en la cultura hip hop de Santiago de Chile <i>Tomás Godoy Marques</i>	179
Rap que se escucha fuerte y claro: notas sobre la producción de <i>Shitstem</i> <i>Marina Sztainberg</i>	191
Cuerpos figuras de Camila Sosa Villada	201
Usos disidentes del espacio urbano en Camila Sosa Villada y Pedro Lemebel <i>Matías Pardini</i>	203

Un brillo en los ojos: Infancias disidentes y utopía <i>queer</i> en <i>Las malas</i> , de Camila Sosa Villada <i>Matías E. Mazzoni</i>	215
Las representaciones del yo en <i>El viaje inútil</i> y <i>Las Malas</i> , de Camila Sosa Villada <i>María Macarena Heiland</i>	225
Esquinas músicas y artes populares en América Latina	233
Lógica Do Mercado E Novidade Em Música Popular <i>Edson Pereira Silva y Roberto José Bozzetti Navarro</i>	235
Arte na América Latina: Significado da contribuição artística e histórica <i>Tatiane De Oliveira Elias</i>	245
Final	255
Representar los conurbanos <i>Martín Sozzi</i>	257
Sobre las autoras y los autores	261
Sobre las coordinadoras y los coordinadores	269
Resúmenes	271
Agradecimientos	283

Acerca de las formas del lenguaje no excluyentes

Hemos tomado la decisión de admitir, para cada capítulo de este libro, la adopción de distintos usos del lenguaje llamado “inclusivo” o “no excluyente”, siempre que se siguiera un criterio interno unificado en caso del reemplazo del masculino genérico por el recurso de la -e, la -x o la duplicación femenino/masculino. De este modo, se procuró no imponer un criterio unívoco de antemano, tal como lo sugiere la *Guía para la comunicación universitaria. Hacia un lenguaje no excluyente y con perspectiva de géneros* (Editorial UNAJ, 2023).

Introducción

Carolina Bartalini, Martín Biaggini y Florencia Cattán

El sintagma “Literaturas y conurbanos” se expande hacia el amplio campo de reflexión e intervención crítica sobre lo que hemos llamado “literaturas populares”, es decir el espacio de lo impropio, el lugar donde se entremezclan órdenes diversos que convergen y divergen de lo *propio* –lo específico, lo particular, e incluso lo personal, la singularidad de la obra o de la autoría–, y lo *común*, aquello donde vive, se actualiza y se conjuga la tradición con lo nuevo, zonas de recreación de lo popular en los materiales, las poéticas y las políticas de las literaturas actuales.

La idea de pensar la literatura asociada a territorialidades (y corporalidades) conurbanas resulta una suerte de umbral, un corte en el espacio mapeado en el cual detenernos a observar las líneas constructivas, sus cruces, sus derivas y también las grietas que nos llevan a los cimientos derruidos de los mitos del pasado-presente, pero también a un más allá, a un más acá. Los abordajes críticos que aquí se encuentran se formulan desde diferentes disciplinas y con marcos de lectura heterogéneos. Sin embargo, en todas las intervenciones hay una indagación compartida: cierta escucha que focaliza, pero también expande el orden de significación. Una escucha situada.

Así, la literatura –en el campo expandido que se configura en los artículos– se ramifica hacia indagaciones sobre las ficciones, discursividades testimoniales, performáticas, sonoras, poéticas y activistas que se vienen desarrollando de forma prolífica en las periferias urbanas, pero también en los márgenes textuales, lingüísticos, corporales, epistémicos y, sobre todo, políticos de aquello que ha organizado el binomio doblemente dicotómico de los estudios literarios y culturales del siglo XX: canon y margen; centro y periferia. La propuesta de este volumen pretende revisar, y con ello abrir un espacio de resonancias que invite a la reflexión sobre los matices, junturas y borraduras entre la aparente

antítesis de estos términos y sus solapamientos en dos órdenes contiguos: el simbólico –el canon y el margen– y el territorial –el centro y la periferia–.

Creemos, como se evidencia ya desde el título y desde la propuesta curatorial que llevamos a cabo en las tres ediciones del Simposio Literaturas y Conurbanos de cuyos materiales se compone este volumen, que la estetización de las dicotomías fundantes se disuelve en su territorialización. Es aquí donde se produce el espacio de intersección y revuelta que lo popular señala. La inversión de las jerarquías –aquellas que asocian canon con centro y margen con periferia– sucede a la par que la reubicación del espacio de lo popular desde “las periferias” hacia el “centro” –desde la contingencia de la enunciación hacia la desestabilización del archivo como núcleo del saber/poder–.

En esta sintonía, el volumen que aquí presentamos se compone de artículos que, desde diferentes perspectivas disciplinares, abordan (y diluyen) aquella aparente contradicción y la sitúan en el espacio de lo impropio –lo propio y lo ajeno–, de lo popular como campo de acción y de tracción entre la tradición y lo que irrumpe. La organización del volumen da cuenta de una serie de materialidades que, juntas o por separado, componen aquello que podríamos llamar el *taller de las literaturas populares*: el ritmo, los papeles, las marcas (en las paredes y en/entre los cuerpos), las fronteras y sus tránsitos, las esquinas (los lugares de reunión y de imaginación sobre futuros vivibles) y los cuerpos, el lugar donde todo confluye, el lugar del recuerdo y del hacer con individual y colectivo.

Más allá de estos límites paratextuales, los artículos que componen este volumen –presentados en el III Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos y revisados para la presente edición–, conforman un entramado multidisciplinario que da cuenta de producciones de diversas textualidades, sonoridades y anclajes semióticos, e invitan a un recorrido por un estado del arte contemporáneo en torno a los conurbanos y sus letras, sus ritmos, y sus potencias de enunciación y acción.

En el primer capítulo –“Ritmos | *slams*, poesía y después”–, Lucía Tennina, Sol Fantin, Noelia Abraham y Mara Speranza abordan la vitalidad de los *slams* de poesía oral en el Conurbano bonaerense a partir de la exploración de sus dimensiones estéticas, políticas y situacionales. A través de un análisis individual y que dialoga en su conjunto, los artículos realizan estudios de género(s), mapeos, genealogías y análisis de las poéticas y las enunciaciones performáticas en una serie de espacios y producciones poéticas, así como en las formas de escucha, la construcción de la voz y los dispositivos de oralidad

que configuran en los *slams* y en sus tejidos inter-comunitarios.

Los textos reunidos en el segundo capítulo –“Papeles | más que reales”–, exploran diversos modos de narrar lo real desde la literatura y el periodismo, tensionando los límites que distinguen ficción y no ficción y sus resonancias genéricas. Los textos conjugan una mirada crítica y re-situada sobre ficciones literarias que han fundado los estudios sobre literaturas y conurbanos –las novelas de Pablo Ramos, Juan Diego Incardona, Cristian Alarcón analizadas en los artículos de Mercedes Seoane y Lucía Battista Lo Bianco–, con enfoques que convocan obras de géneros marginalizados –no ficción, humor, testimonio, ciencia ficción– desarrollados en el artículo de Rocío Altinier sobre las obras testimoniales de Belén López Peiró, en el escrito de Gabriel Edgardo Acosta, en torno a *Hikaru* de Mario Flores, en el texto de Sabrina Rezzónico con respecto a *Historia del conurbano* de Pedro Saborido y en el estudio de Lucía Vázquez sobre la figura del alienígena en la literatura conurbana contemporánea.

En el tercer capítulo –“Marcas | textualidades y resistencias”–, se presenta un abordaje crítico sobre prácticas culturales, artísticas y políticas que emergen desde los márgenes: la potencia subversiva y luminosa de las editoriales cartoneras analizada por Flavia Krauss; las narrativas en torno a femicidios en relatos que revisan las animaciones espectrales de los lugares de la muerte y el vacío, estudiadas por María Belén Caparrós; las consignas feministas revisadas desde una tipología textual-de-riesgo, por Mariana Ortiz Ponce y Andrés López Avila; la indagación que realiza Facundo Martínez sobre lo trans-poético en la obra de Susy Shock como un territorio de disputa entre lo (im) propio y lo común.

Los artículos del cuarto capítulo –“Fronteras | rap, hip hop y contraculturas”– proponen un análisis centrado en las sonoridades, estilos y agenciamientos de la cultura del rap y del hip hop en contextos fronterizos y urbanos de América Latina: Ciudad Juárez, Santiago de Chile, Buenos Aires y Mar del Plata. Adriana Guadalupe Dávila Trejo, Tomás Godoy Marques y Marina Sztainberg exploran las tensiones y derivas populares de la improvisación del *freestyle*, así como la dimensión colectiva y política del rap como forma de expresión, denuncia y transformación social, más acá del *mainstream* y la apropiación cultural.

En el quinto capítulo –“Cuerpos | figuras de Camila Sosa Villada”– se reúne un conjunto de artículos que examinan las figuras del cuerpo disidente en la obra de la escritora cordobesa Camila Sosa Villada. El diálogo en los textos

de Matías Pardini, Matías Mazzoni y María Macarena Heiland se despliega también hacia otras voces de las narrativas *queer* latinoamericanas como la del escritor y activista chileno Pedro Lemebel, así como en torno a la configuración de las infancias y las identidades resistentes a la cultura heteronormativa.

En el sexo capítulo –“Esquinas | músicas y artes populares en América Latina”– Edson Pereira Silva, Roberto José Bozzetti Navarro y Tatiane De Oliveira Elias abordan las derivas de la música y las artes populares en cruce con el mercado y la tensión entre tradición y novedad en la cultura latinoamericana.

Por último, Martín Sozzi, director del Programa de Estudios Latinoamericanos del Instituto de Estudios Iniciales, propone una reflexión crítica sobre la noción de “conurbano” y otros términos asociados a los márgenes urbanos. Señala las formas en que la literatura y otras prácticas artísticas han contribuido a producir imaginarios del conurbano, muchas veces tensionados entre la estigmatización y la exploración estética. Lejos de buscar –o pugnar por– una ontología esencialista del conurbano, el texto plantea que esta idea se configura como una construcción moldeada por múltiples miradas –históricas, políticas, literarias– y siempre abierta a nuevas interpretaciones.

Literaturas y conurbanos. Literaturas populares: materiales, poéticas y políticas se abre como una relación prolífica entre órdenes simbólicos aparentemente distantes. A través de una exploración que conjuga materialidades, escrituras y prácticas de enunciación diversas y en diálogo, el volumen interroga críticamente la categoría de “lo popular” en su dimensión estética, política y epistémica. Las “literaturas populares” aquí reunidas y estudiadas por las autoras y los autores no remiten a un género o estilo fijo, sino al espacio de lo impropio, donde lo singular y lo común, lo marginal y lo canónico, lo corporal y lo textual se entrelazan y tensionan. En esta clave, el conurbano se presenta no solo como un territorio físico, sino también como una materia donde escribir, pensar e imaginar.

Este volumen proviene del III Simposio Literaturas y Conurbanos, organizado por el Programa de Estudios de la Cultura y el Programa de Estudios Latinoamericanos del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

El Simposio Literaturas y Conurbanos ha tenido desde sus orígenes como principal objetivo la ilusión de reunir a investigadoras e investigadores de distintas disciplinas y coordinadas geográficas, proyectos de investigación y vinculación territorial, programas de estudio y extensión universitaria junto

con artistas y colectivos para establecer un espacio de diálogo en el que pudiéramos pensar y revisar categorías hegemónicas de estudio y acercamiento crítico y metodológico en torno al espacio y su relación con las literaturas y las artes contemporáneas.

Si tuviéramos que sintetizar el lugar que Simposio Literaturas y Conurbanos fue elaborando a lo largo de sus tres ediciones (2019, 2021 y 2023), podríamos decir que su función de expectativas se ubica en la conexión entre ambas categorías: literaturas y conurbanos no implica una sucesión aditiva, sino la unión prolífica, pero no por ello menos tensa y compleja, de dos órdenes que en ciertas obras y producciones contemporáneas latinoamericanas se produce de forma interrelacionada y solapada entre una poética y una política del cuerpo en el territorio.

En la presentación de las *Actas del I Simposio Literaturas y Conurbanos* hicimos énfasis en la importancia revulsiva que tuvo (y tiene) el plural para hablar de la literatura. En este volumen creemos que la pregunta, y sus posibles respuestas, tienen que ver con la unión entre dos órdenes no excluyentes: la variable teórica (la noción de “conurbano” para pensar un corpus y las literaturas contemporáneas) y la variable crítica (las literaturas en plural: escrituras, *performances*, prácticas audiovisuales, fotográficas y artísticas que ponen el foco en los márgenes para *decir algo ahora* sobre las implicancias del estado del arte, la subjetividad y la técnica en la actualidad).

Es por ello, que la consigna del tercer Simposio invitó a la reflexión sobre las literaturas populares: sus materiales, las poéticas y las políticas. El encuentro se realizó en formato bimodal: en ese territorio *glocal* transcurrieron las mesas, paneles y exposiciones, que conformaron un magma de intervenciones artísticas tan amplio y necesariamente anclado a la performatividad de aquel presente que nos resultaría inhóspito tratar de reproducir. Parte de lo sucedido quedó registrado en el Canal de YouTube.¹

1 El III Simposio Literaturas y Conurbanos ocurrió entre el 24 y el 30 de octubre de 2023 en formato bimodal (presencial y virtual). Entre las diversas mesas temáticas que se llevaron a cabo, hubo algunos paneles especiales que queremos relevar también acá: una charla de homenaje a María Elena Walsh coordinado por Martín Biaggini con la presencia de Sergio Pujol (biógrafo de María Elena Walsh) y las lecturas de la poeta Elizabeth Molver; el panel titulado “Del canon a las aulas” en el que se presentó la *Colección Identidades Bonaerenses* de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, en el que disertaron Paola Davico –coordinadora del Plan Provincial de Lectura– junto con la escritora Paula Bombara y el escritor Martín Biaggini; la charla/lectura titulada “20 años de ediciones cartoneras”, coordinada por Carlos Sagulo y Cecilia Perna, que contó con la participación de María Gómez (Eloisa Cartonera- Buenos Aires, Argentina), Roberto Oropeza (Yerba Mala Cartonera- Cochabamba, Bolivia), Douglas Diegues (Yiyi Jambo- Asunción, Paraguay), Dany Hurpin (La Cartonera, Cuernavaca, México); el panel “ESI: literaturas y discursos”, coordinado por Carolina Bartalini con disertaciones de Ana Carou (UNLP), Ana Laura Camarda (FFyL, UBA), Gabriel Dvoskin

Este libro no es un acta, no representa la totalidad de lo acontecido en el tercer simposio. Es un cuadro de situación, una propuesta para seguir pensando y activando zonas de exploración sobre poéticas y políticas de los conurbanos en la actualidad.

(CONICET, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Universidad Pedagógica Nacional); la presentación de la revista *Territorio. Revista de Vinculación y Curricularización* de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y de la Editorial del Municipio de Berazategui –EdiBer–, un diálogo entre Julián Dércoli (director de la Secretaría de Política y Territorio, UNAJ), Yesica Sagliocca (directora de la *Territorio*) y Esteban Leyes (coordinador de EdiBer); la presentación de la *Nueva Revista de Literaturas populares* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en la que participaron Diego Bentivegna (UNTREF) y Miguel Rosetti (UNTREF). Y, finalmente, la conferencia titulada “Versos fluviales: poesía contemporánea desde la periferia china” en la cual la Dra. Radina Dimitrova de la Universidad Nacional Autónoma de México, dio cierre al Simposio con –valga el oxímoron– una magistral apertura a una imaginación conurbana más allá de los límites tácitos de lo “occidental”.

Ritmos | *slams*, poesía y después

Concepciones y articulaciones de la noción *slams* de poesía oral del Conurbano

Lucía Tennina

Los estudios sobre la escena de poesía oral identificada como *slam poetry*, situada principalmente en las grandes metrópolis, tienen una fortuna crítica cada vez más consistente, como es el caso de Brasil, Francia, España, Estados Unidos, México, etc., pero es notoria la inexistencia de investigaciones sobre la escena argentina. Este vacío se traduce en un desconocimiento que viene de la mano de una serie de prejuicios que terminan relegando a los “*slams*” argentinos a una zona marginalizada de la poesía argentina actual. Cuando se habla de “poesía argentina contemporánea” y sus derivados (actual, del presente, “poesía ya”) pareciera que la producción de los *slams* no fuera poesía. Es así que resulta necesario no solo hacer un mapeo del circuito sino avanzar sobre las propiedades puntuales de la escena local, para ponerla a dialogar con las otras investigaciones sobre el movimiento *slam* en otros países y, asimismo, para repensar la producción poética reciente de argentina.

Partiendo de esta urgencia, es que desde 2022 empezamos a montar el proyecto de investigación que titulamos “*Slams: territorio, cuerpo y poesía*”, que funciona colectivamente con la participación activa y comprometida de cinco mujeres formadas en Letras, ligadas más directamente o transversalmente a la escena de los *slams* de poesía.¹

Los estudios sobre este dispositivo de la poesía oral lo venimos montando desde dos ejes principales. El primero, conceptual y metodológico, partiendo

1 Una de ellas es Sol Fantín, una escritora y narradora oral, conocida dentro de la escena como “quien trajo los *slams* a la Argentina”, con una obra atravesada explícitamente por este movimiento y con un estilo en sus performances que se volvió casi un modelo seguido por muchos. También es parte Malena Romero, poeta y organizadora del Slam Avellaneda. Noelia Abraham, poeta y editora independiente cuya formación pasó, también, por los *slams* de poesía con la Zona Oeste como Pilar. Mara Speranza, ligada a los estudios de las literaturas brasileñas y frecuentadora de los *slams* desde sus inicios. Y quien firma este artículo, Lucía Tennina, directora del Grupo de Investigación.

de la base de que en el análisis de las materialidades poéticas es necesario salir del corset en el que nos encierran las palabras “oralidad” y “*performance*” que se usan como comodines a la hora de referirnos a los textos no escritos, atraesados por la voz, el cuerpo, la resonancia en otros cuerpos y la incidencia del propio entorno donde se produce. Por otro lado, el mapeo de la escena de poesía *slam* particularmente en el área metropolitana de Buenos Aires y, en relación con esto, la definición de la propia práctica situada en dicho territorio.

Metodología de investigación

Los estudios sobre poesía oral ligados a la poesía argentina tienen, aún, un largo recorrido por delante. Es que, como afirma Julia Novak (2011), con frecuencia se han considerado la oralidad y la escritura como dos formas de expresión cultural totalmente opuestas dentro de la ampliamente discutida Gran División (Ong, 1998), y esa oposición no hizo más que marginalizar y dificultar su estudio desde el campo de la literatura y la crítica literaria a cualquier manifestación que no estuviera ligada a la letra escrita, claro que no cualquier letra escrita, sino la producida por aquellos agentes con determinadas trayectorias y ligados a determinados espacios (Rama, 1984).

Ante este vacío, notamos que a la hora de avanzar sobre el análisis de los poemas de los *slams* nos faltaban las palabras. Fue así que se nos volvió necesario montar lo que provisoriamente llamamos “Lista de recursos de la oralidad”. Poco a poco, fuimos encontrando los términos para poder empezar a describir densamente los diferentes momentos que componen cada poema en sí mismo y estos hallazgos nos fueron poniendo a la vista aspectos que de otro modo no hubiéramos percibido. Cito algunos:

- Silencio de ojos fijos en el poeta
- Silencios de distracción
- Silencios significantes
- Sonoridades significantes
- Resonancia
- Expectación
- Voz altisonante
- Voz susurrada
- Arenga
- Reverberaciones culturales
- Cartografía de las manos
- Contextualización
- Actualización
- *Call to action*
- Gestos situados
- Marcadores de ritmo: movimiento de las manos, de la cabeza, del cuerpo, de la mirada
- Cámara de ecos

Ir encontrando conceptos nos dio un enorme alivio, porque pudimos empezar a manipular nuestro objeto de estudio al tiempo que pudimos empezar a jugar con las posibilidades que los diferentes soportes nos ofrecen, por ejemplo, con el material visual que se puede encontrar en las redes, ejercitamos ver los videos sin sonido o incluso analizar capturas de pantalla.

Asimismo, a medida que fuimos avanzando en la investigación nos fuimos percatando de que los desafíos de este objeto de estudio no eran solo son conceptuales, sino también metodológicos. Por un lado, avanzamos sobre la adquisición de herramientas ligadas a la archivística para poder, sobre todo, organizar el material visual acumulado por cada uno de los *slams* que registra el recitado de cada poeta desde hace ya más de 10 años. Poco a poco empezamos a organizarlos en fichas, tomando criterios de categorización en función de facilitar el acceso a la hora de buscar algún aspecto en particular. En estas fichas volcamos tanto los datos duros, como el barrio, nombre del *slam*, fecha, lugar de realización, nombre de la copa, nombre del poeta, entre otros, como los datos ligados contenido del poema y del momento de su recitado, por ejemplo, la *performance* de género que pone en juego le poeta, los tropos que utiliza, el ritmo y el tono del recitado, las intertextualidades, los elementos sonoros implicados, etc.

Por otro lado, reconocimos la necesidad de avanzar hacia un trabajo de campo sobre los *slams* de poesía de Buenos Aires. Notamos que los instrumentos y paradigmas de análisis que comúnmente son accionados en los estudios de literatura no eran suficientes para abarcar la complejidad de las producciones literarias ofrecidas por los *slams*. Tampoco eran suficientes los materiales audiovisuales, dado que los poemas de los slams no se definen solamente por el texto ni por su recitado: es difícil indicar dónde termina el poema en un *slam*, y dónde empieza, porque el gesto previo al recitado ya es parte del poema, las miradas, el poema que vino antes y el que vino después, el desplazamiento del cuerpo, las derivas de la voz, incluso las personas que están presentes se pueden volver un elemento clave de las producciones en escena, dado que las presentaciones poéticas a veces se dinamizan o reformulan de acuerdo a sus reacciones, aspectos que solamente son identificados solamente si quien investiga está presente en el momento del *slam*. Fue así que nos abocamos a adquirir las técnicas de investigación de la etnografía, con el trabajo de campo y la observación participante como modalidades centrales (Guber, 2001).

Poesía *Slam* en Buenos Aires

Como sucede cuando uno se embarca en investigaciones que se salen del libreto básico, las definiciones se van complejizando mucho y eso nos sucede a la hora de definir qué es *slam*, dado que se trata de una práctica dinámica y escurridiza que se redefine en cada encuentro. De todos modos, hay una serie de fórmulas rituales comunes que pueden facilitar cierta definición.

Los *poetry slams*, o los *slams*, son una de las tantas manifestaciones de la *performance poetry* (Gregory, 2008) que se definen rápidamente como batallas de poesía hablada, aunque Marc Smith, el creador de los *slams* en un bar de un barrio marginal de Chicago (D’Alva, 2011), dice también: “No es solo una competición: es una *performance* combinada con el arte de escribir poesía” (p. 123).

Los “*slams*” surgieron en Estados Unidos durante la década del 80 y hoy en día se llevan a cabo en muchos otros países al punto tal de que se reconoce como un “movimiento” (Barenboim, 2014; D’Alva, 2019). Se trata, por un lado, de una reunión a puertas y micrófono abierto que se realiza con cierta periodicidad donde las personas se reúnen a recitar poesía en el marco de una competencia, en sintonía con el propio significado de la palabra “*slam*”, ligado a las competencias deportivas. En este sentido, cuenta con una serie de reglas que son muy claras (las cuales, con mínimas variaciones, son generales para todos los encuentros del mundo). Las reglas son: que el poema leído sea de autoría propia, que el tiempo del poema no exceda los tres minutos diez segundos y que no se utilicen objetos complementarios. Estos encuentros también se definen por la presencia de un jurado de, en general, tres personas, elegido en el momento del evento, bajo la pregunta “¿Quién se ofrece?”. Así, la idea de “público” en los *slams* se matiza porque hay una participación entusiasta, porque ahí está el jurado y porque además allí se encuentran quienes ya recitaron sus poemas o lo harán a continuación.

Si bien se trata de una competencia, el grupo que participa de un determinado *slam* se reconoce como una “comunidad” o una “familia”, dado que existe un reconocimiento de los integrantes, de la historia de cada *slam*, del territorio y el espacio físico donde se desarrolla y de la idea de poesía que se practica (Smith, 2009; Barenboim, 2014). Cabe destacar aquí que los *slams* se desarrollan en espacios de marcado carácter social, como los bares, centros culturales o incluso plazas, en todos los casos alejados de los círculos literarios oficiales o de prestigio. Este carácter ligado a la socialización muchas veces influye en las propias poesías del *slam* dado que muchas veces el lenguaje que

se utiliza apunta al efecto y a la accesibilidad utilizando un vocabulario muy concreto y cotidiano y ciertas figuras del lenguaje que apuntan, sobre todo, a la reacción (risa, exclamación, emoción, etc.) (De Souza, 2022, p. 88). De todos modos, esto no quiere decir que no haya poemas afincados a la hoja de papel con vocabulario más complejo e intertextualidades inesperadas. Las temáticas, por otro lado, varían, van desde lo más cotidiano, historias de vida, preocupaciones del presente político siempre desde una mirada crítica y contestataria,² poemas de amor, poemas de resiliencia y reflexiones sobre la poesía misma.

Partiendo del hecho de que son espacios de socialización, la idea de competencia en estos encuentros tiene que ver más con la idea de “juego” más que de rivalidad o disputa por el primer puesto. De todos modos, cuando estos encuentros alcanzan una dimensión mayor, apuntando a ser parte de competencias nacionales, regionales o mundiales, la dinámica cambia completamente, dado que en esos casos suelen involucrarse instituciones que los apoyan y se ponen en juego premios que no son simbólicos,³ como los propios viajes a los países donde se realizan los grandes campeonatos.

Para ser más concreta, comparto aquí un montaje de algunas de las definiciones que fuimos juntando desde julio del año pasado al día de hoy, durante nuestro trabajo de campo por los *slams*:

- > “espacio de poesía oral de amor y apertura”, la poeta Pily autora de “Esto en Europa no se consigue” durante el *Slam* Zona Norte.
- > “un portal para tus sentidos”, Kode *slam*master de *Slam* Zona Sur.
- > “es una ranchada poética” Mhoris, *slam*master de *Slam* Zona Norte.
- > “El *slam* es como un casino, triste y divertido a la vez”, Pauli, *slam*master de *Slam* Quilmes.
- > “Al final aplaudimos todes, para eso hacemos un *slam*”, Lucía, *slam*master de *Slam* Avellaneda.
- > “La poesía y la milanesa son sinónimos”, San Ficción, *slam*master de *Slam* Zona Sur.
- > “Ejercicio re zarpado en donde une se abre una banda”, Romi, *slam*master de *Slam* Zona Oeste.

2 En relación con esto último, cabe aclarar que la palabra “*slam*” en inglés remite, también, a la onomatopeya de un portazo.

3 Los premios en el caso de los *slams* del conurbano suelen ser copas de fantasía, o libros de los propios participantes, o baratijas que tienen el valor de causar gracia.

> “Son 3min 20 seg donde tenemos la posibilidad de conocer personas mejor que en cualquier terapia”, Romi, *slammaster* de *Slam Zona Oeste*.

Es difícil historizar los *slams* en Argentina, hemos tenido varios debates al respecto y la línea de tiempo se va atrasando o adelantando ante cada hipótesis. Lo que sostuvimos en el proyecto que dio inicio a este grupo es que el antecedente más directo de la escena de los *slams* en el AMBA es la Feria del Libro Independiente y Autogestionado (FLIA) (Larrinaga, 2014), un movimiento contracultural nacido del impulso asambleario que dejó el 2001 (Szpilbarg, 2015).

La FLIA es una feria del libro que surge en 2006 a espaldas de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Se conformó por algunos proyectos editoriales independientes reunidos a partir de la oposición a las formas de producción verticales y capitalistas del mundo del libro. La emergencia de esta escena que nació en la Ciudad de Buenos Aires se empezó a diseminar en encuentros en todo el país. La característica principal de esta Feria era que no solamente los puestos y los libros y fanzines eran importantes, sino que en varias había un micrófono donde el recitado de poesía empezó a ganar fuerza.

En el 2010, la FLIA en Capital empezó a desarmarse y el espacio de reunión de esa comunidad pasó a ser “El Pacha” (Barenboim, 2014), una casa de reunión y acción de artistas localizada en el barrio de Villa Crespo, en CABA. Fue en ese espacio donde la poeta Sol Fantín, y el actor Sagrado Sebakis (Sebastián Kirzner) acercaron la propuesta del *slam* en el año 2011. En mayo de ese año, este dúo de poetas presentaron una poesía donde establecían las características de este nuevo movimiento: “A nadie le importa tu posgrado”; “tus sesenta libros editados y traducidos al sueco”; “abandonen, lentamente, sus viejas nociones sobre poesía”.⁴

De la misma manera que sucedió con la FLIA, los *slams* poco a poco fueron reproduciéndose en diferentes barrios y también provincias. En CABA funcionan actualmente dos *slams*, el “*Slam Capital*” (desde 2016) y “*Justa Poética*” (desde 2016). En el conurbano, existen muchísimos *slams* que van reproduciéndose cada vez más, los de más historia son el *Slam Zona Sur* (desde 2014), *Slam Zona Norte* (desde 2015), *Slam Zona Oeste* (desde 2018), *Slam*

4 “Poesía Estéreo presenta el 6to. SLAM de Poesía Oral”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o-V8cmemgozQ>.

Quilmes (desde 2018), y más recientemente, entre otros, el *Slam* Avellaneda (desde 2022).

Cada uno de esos *slams* mantiene las reglas comunes a este género, con particularidades puntuales. En términos generales, todos tienen la característica de titular los encuentros de manera que los poemas que se recitan cada noche siguen cierta línea temática. Los nombres de las “copas” suelen tener en general un tono humorístico (como la “Copa Palito de la Selva” del *Slam* Zona Sur, “Copa Sarli”, del *Slam* Zona Norte, “Copa Birrita y faso en la placita”, del *Slam* Zona Oeste), algunas pocas veces, un tono más ligado a la literatura (como la reciente “Copa Fábula” del *Slam* Zona Sur o Copa “El sonido de los cuerpos que desertan” del *Slam* Avellaneda) y otras veces portan un componente político (ligado a la coyuntura, como la Copa Colapso, que se realizó bajo la sombra de que podía ganar la presidencia el innombrable, o ligado a las identidades subalternizadas, como la Copa Conurbano, que dio nombre el primer *Slam* Avellaneda).

Si partimos de la comparación que propone Jérôme Cabot (2017) en un trabajo sobre poesía *slam* en Francia, donde plantea que cada *slam* puede ser pensado como una antología poética, sería posible pensar que los títulos de las Copas serían los títulos de esas antologías, dado que funcionan como orientaciones temáticas de lo que se recita ese día. Este “paratexto”, a su vez, ofrece una oportunidad para pensar rasgos distintivos de la poesía *slam* local, delimitando una poética.

A la hora de definir cada uno de los *slams* de la región metropolitana de Buenos Aires, es necesario considerar que estamos ante un acontecimiento dinámico, que se puede aprehender desde diversas perspectivas que configuran, cada una, un mapa diferente de nombres y territorios.

Por un lado, es posible pensarlos en perspectiva con la escena federal e internacional cuando, durante la pandemia, comenzaron a realizarse *slams* de forma virtual en la plataforma *YouTube* o en Instagram posibilitando la federalización del movimiento y dando inicio al primer *Slam* Argentina, el 4 de septiembre de 2020 con un posteo del 13 de mayo de 2020 en el perfil de *Instagram* del *Slam* Argentina, en el que se mostraba una foto con un nuevo logo y un texto que decía: “Hace una década se vienen realizando *slams* en diferentes lugares del país, cada uno con sus particularidades. El año 2020 nos encuentra unidxs y conformando un *slam* federal.” Firmaban ese posteo de la siguiente manera: @slam.capital, @slam.posadas, @slanzonaeste, @slamrosario, @slam.santafe, @slamquilmes, @slamentreros, @slam.poetico.mza, @slamba-

riloche, @slamzonasur, @slamzonanorte, @justapoetica, @slam.fernando, @slam.digital, @circuitodeslam.chaco.” La meta de dicho *slam* era participar de las competencias internacionales: “Es un gran año para *Slam* Argentina y ¡estamos trabajando mucho! Quién gane representará a *Slam* Argentina en *El *Slam* de las Américas* que se hace en Brasil.”, dice un posteo del 22 de agosto de 2020 del *Instagram* de *Slam* Argentina. Esa competencia se realizó con un jurado elegido previamente por sorteo, “¿Querés ser jurade? ANOTATE ACÁ!!! 🚩📄 Comentá este posteo diciendo QUIERO SER JURADE! El martes sorteamos entre todxs los que se hayan anotado. Serán CINCO jurades” (posteo del 28 de agosto de 2020). Quien ganó fue Checha Kadener, del *Slam* Capital, como anunciaba un posteo del 6 de septiembre: “Estamos muy felices al contarles que @checha_kadener ganó el *Slam* Nacional y va a participar en El *Slam* de las Américas que se realizará en Sao Paulo, Brasil, el año que viene, por un lugar en el *Slam World Poetry* que se realizará en Bruselas, Bélgica”. Desde ese momento, todos los años se organiza un *Slam* Nacional donde se reúnen los y las ganadores de los *slams* de todas partes de la Argentina para ganarse el puesto para viajar al *Slam* en Brasil, primer paso hacia Europa.

Por otro lado, es posible pensar los *slams* de manera territorial, ligados al día a día en el conurbano sin proyección más allá de los afectos. Cabe aquí recordar una frase del poeta de zona Sur Fabio Quinteros durante la Copa Salvaje del *Slam* Zona Sur el 26 de abril de 2019: “tenemos la posibilidad de hacer de este movimiento artístico una nueva realidad de toda, pero de toda la humanidad. Entonces uno piensa que está acá artísticamente manifestando una actitud, pero en realidad la necesidad...es afectiva”.⁵ Esa afectividad remite directamente a la idea de “ranchada poética”, como define al *Slam* el *Slam* Zona Norte, es decir una juntada de amigos en alguna plaza o esquina, en este caso en algún bar o centro cultural del barrio, que surge de la “la costumbre de saberse conurbano”,⁶ como dice Malena Romero en el poema de apertura (o “sacrificial”, como se lo denomina en los *slams*) del primer *Slam* Avellaneda, donde los poemas se pasan de boca en boca como si fuesen “una birrita y un faso en la placita” o, tal y como define en poema de Geraldine Ruiz recitado por Julián Berengel en una noche fugaz como la poesía de los *slams* durante la última fecha de Espacio Asterisco el 23 de enero de 2021: “tengan mis herma-

5 Fabio Quinteros - Segunda ronda - Copa Salvaje - Slam Zona Sur. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oHYTer3lQA0>

6 “Poema sacrificial (fragmento)-1er Slam Avellaneda, Copa Conurbano. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eYDgE9ZLHg8>

nos, mis hermanas, la poesía en la boca como un pucho y en las manos como una taza de café”⁷.

Los *slams* se definen, en este sentido, a partir de la idea de familia compuesta a partir de tomar la palabra, pero también entregarse con la escucha, implicando los afectos, las emociones y los sentimientos del vivir en el conurbano. Y se definen también como un camino hacia la institucionalización y la internacionalización, apuntando a una carrera profesional.

Referencias bibliográficas

- Barenboim, E. (2014). *Sobre la gilada oral*. Buenos Aires. Inédito.
- Berenguel, J. y Geraldine [SLAM Zona Sur] (26/01/2021). Copa Final - Slam Zona Sur [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xV3dYw-vo9j8>
- Cabot, J. (2017). La scène ouverte de slam: dispositif, situation, politique, en *Performances poétiques* (pp. 79-101). Nantes: Editions nouvelles Cécile Default.
- D’Alva, Roberta Estrela (2011). Um microfone na mão e uma ideia na cabeça - o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, (9), 119-126.
- D’Alva, R. E. (2019). SLAM: voz de levante. *Rebento*, (10), 268-286.
- De Souza, F. O. (2022). *Vozes plurais no slam: a poesia de Luz Ribeiro, Laura Conceição, Checha Kadener e Mariana Bugallo*. [Tesis de Doctorado no publicada]. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Universidad Federal de Río de Janeiro.
- Fantin, S. (27/11/2015). Poesía Estéreo presenta el 6to. SLAM de Poesía Oral [Video] YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oV8cmemgozQ>
- Gregory, H. (2008). The Quiet Revolution of Poetry Slam: the Sustainability of Cultural Capital in the Light of Changing Artistic Conventions. *Ethnography and Education*, (3), 63-80.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

7 Juli Berenguel ft. Geraldine - Copa Final - Slam Zona Sur. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xV3dYw-vo9j8>

- Larrinaga, T. (2014). *¡Silencio! La palabra vuelve a tomarlo todo*. Buenos Aires: Anar-kocinema.
- Novak, J. (2011). *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Rodopi: Amsterdam/New York.
- Ong, W. J. (1998). *Oralidad e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama.
- Slam Avellaneda (16/8/22). Poema sacrificial (fragmento)-1er Slam Avellaneda, Copa Conurbano. [Video] YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eYDgE9ZLHg8>
- Slam Zona Sur (1/3/2019). Fabio Quinteros - Segunda ronda - Copa Salvaje - Slam Zona Sur. [Video] YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o-HYTer3JQA0>
- Smith, M. K. (2009). *Take the mic. The art of performance poetry, slam and spoken word*. Illinois: Sourcebooks MediaFusion.
- Szpilbarg, D. (2015). Escrituras permeables: la autogestión editorial en la literatura. El caso de *Gordo* de Sagrado Sebakis y *En construcción* de Pablo Strucchi. *Cuadernos Lírico. Revista de la Red Interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (15), 1-18.

El sermón y la arenga en dos poemas inaugurales del Slam Zona Sur. Apuntes para estudiar rasgos situacionales de la poesía *slam*

Sol Fantin

Introducción

Esta comunicación está dedicada a dos poemas inaugurales del *Slam Zona Sur* de la Provincia de Buenos Aires, cuyo procedimiento constructivo es la parodia de dos géneros tradicionalmente orales: la arenga y el sermón. La pregunta que guía el recorrido es si los rasgos situacionales propios de la poesía *slam* (el uso de la gestualidad, la voz y el espacio escénico frente a un público presente y participante, en una localización precisa) orientan estéticamente el poema, impulsándolo por fuera de la retórica habitual en la poesía contemporánea escrita, que tiende a desplegarse en el territorio simbólico de la intimidad y sus modulaciones. En el trayecto, menciono algunos problemas metodológicos y epistemológicos que plantea el estudio literario de la poesía *slam* y presento algunas herramientas teóricas para el ejercicio crítico específico.

Acerca del *Slam* de Poesía Oral

En 2014, se inaugura el *Slam Zona Sur*, un espacio poético cuya celebración se prolonga hasta hoy. La denominación territorial venía impulsada por la existencia previa de un *slam* de poesía oral que se celebraba desde 2011 en la Ciudad de Buenos Aires y que actualmente se conoce como *Slam Capital*. Comienza, de esta manera, a delinearse un mapa a partir de la progresiva fundación de *slams* en la periferia de la ciudad (Zona Norte, Zona Oeste, etc.), así como también en otros puntos del país.

Un *Slam* de Poesía Oral es una propuesta cultural que funciona como un ciclo de poesía: se lee o se recita poesía en voz alta frente a un grupo de oyentes o espectadores, mantiene una cierta identidad ligada al espacio (geográfico, físico, simbólico) en que sucede y se realiza con cierta periodicidad. Sin em-

bargo, en un *slam* no hay una curaduría de los poetas que van a leer, sino que el espacio de lectura está abierto a cualquier persona que desee participar, sin exigírsele ninguna credencial ni contacto previo con quienes organizan el evento. Los participantes –en adelante, poetas– deben responder a ciertas pautas mínimas: no excederse de tres minutos para leer su poema, no utilizar vestuarios ni objetos y que el poema leído sea de su autoría. Además, la propuesta está estructurada como un juego, según el cual, en cada evento se elige un poeta o una poeta ganadora. Cada *slam* instrumenta los medios para que el jurado de la competencia sea el propio público; así, la noción misma de *público* tiende a matizarse, en la medida en que el grupo de oyentes y espectadores participa activamente del acontecimiento poético.

Creados en 1984 por Mark Kelly Smith, un obrero de la construcción, en un bar de Chicago (D’Alva, 2011), los *slams* crecen y se dispersan por numerosos lugares del mundo, tanto en espacios de ocio y recreación como en el ámbito educativo, llegando a portar también un componente político ligado a identidades o condiciones subalternas, que varían según las circunstancias y territorios. Los rasgos situacionales específicos de cada *slam* orientan, por lo general, rasgos propiamente poéticos.

Algunas observaciones metodológicas y epistemológicas

El estudio de la poesía *slam* plantea desafíos en los niveles metodológico y epistemológico. La inestabilidad de las categorías que habitualmente legitiman el trabajo de la crítica literaria es un precio a pagar por aventurarse más allá de los límites tradicionales de los estudios literarios, ligados a la producción escrita. Categorías como *corpus*, *autoría* o *texto*, por ejemplo, se vuelven opacas e imprecisas a la hora de usarlas para el estudio de la poesía *slam*.

En particular, en el presente trabajo me dedico a dos poemas analizados a partir de su registro audiovisual, que introducen nuevas mediaciones en las obras. De manera provisoria, me permito hacer la operación deliberada de transparentar el medio audiovisual para considerar el video como el registro de un acontecimiento. Mi actividad crítica buscaría asintóticamente dar cuenta de ese acontecimiento, asumiendo que hay un resto, una pérdida.

La necesidad de construir herramientas teóricas se impone a cada paso, si no se quiere sucumbir al efecto de invisibilización de un fenómeno literario significativo en la vida social; tal invisibilización puede ocurrir si la única aproximación disciplinar al estudio de la literatura se produce a través de las

categorías establecidas. Se vuelve palpable entonces una tensión entre crítica y teoría, que puede resultar tan paralizante como productiva, según la posición adoptada en la investigación.

La *incertidumbre del objeto* literario (Panesi, 2019) se ubica, así, en el corazón de esta investigación, que se inscribe en un conjunto de problemas más vastos, del cual forman parte la constitución del canon y el estatuto del valor. No es éste el espacio para desplegar estos asuntos, aunque considero necesario anotar algunas consideraciones. Annick Louis (2022) plantea que “construir un objeto equivale a crearlo en términos epistémicos, pero no a inventarlo”; y se pregunta: “¿cómo se produce el saber en la disciplina literaria? ¿De qué tipo de saber se trata? ¿Cómo interactúa con las producciones de otros campos?” (29). Un diálogo interdisciplinario empieza a resultar cada vez más difícil de eludir, tal como Louise misma desarrolla en el libro citado.

Lucía Tennina (2021) propone considerar la crítica literaria como práctica, modalidad que involucra “usar la literatura para entrar a la máquina de la realidad” (Ludmer, 2010), según la cita de Tennina. No se trata de un rechazo de las técnicas y modalidades de lectura medulares de nuestra formación académica en Letras, sino de actualizar el compromiso con la esfera social que orientó la búsqueda los teóricos de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, medulares en nuestra aproximación local a la teoría literaria, y a partir de allí repensar nuestra labor. Así, hacer de la crítica una práctica exige, entre otras acomodaciones, incorporar un enfoque etnográfico a la tarea, no sólo para hacerse de herramientas que permitan estudiar la literatura más allá de las fronteras del libro y la cultura letrada cuando sea necesario (dimensión metodológica), sino sobre todo para asumir un punto de vista que tolere la incertidumbre en un proceso de conocimiento de apertura a *lo otro* y, como llevo dicho, la inestabilidad de las categorías en la investigación literaria (dimensión epistemológica). En efecto, algunos datos ofrecidos en la presente comunicación provienen de notas de campo y entrevistas informales, en el marco de un proyecto de investigación en curso sobre poesía slam, que forma parte del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

La arenga y el sermón en dos poemas inaugurales del *Slam Zona Sur*

Los dos poemas que voy a estudiar cumplen una función inaugural en el *Slam Zona Sur*. El del dúo “Lluvia dorada”, integrado por So Sonia y Dogo

Nauta, constituye una apertura a cargo de quienes organizan y hospedan el *slam* –actualmente denominados *slammaster*– que se retoma del *Slam* de Poesía Oral de la Capital. El poema de Eric Barenboim, poeta con una trayectoria destacada en el *Slam* de la Capital, está en el lugar de lo que se denomina *poeta sacrificial*: un poeta (generalmente, ganador de un *slam*) es convocado previamente para abrir el espacio en el que, a continuación, jugarán los participantes del día.

Jérôme Cabot (2017), en un trabajo sobre poesía *slam* en Francia, propone comparar cada *slam* con una antología poética; en ella, las intervenciones del *slammaster* funcionarían como paratextos y otorgarían una cierta orientación estética al conjunto. Desde esta perspectiva, los poemas elegidos podrían ofrecer una oportunidad para pensar rasgos distintivos de la poesía *slam* local, delineando una poética. Sobre todo, porque los registros audiovisuales dan cuenta de la recepción activa y entusiasta del público, entre quienes se encuentran quienes van a leer o recitar a continuación sus poemas, dando cuerpo a la antología viviente de la que habla Cabot.

A la posibilidad, ya desafiante, de estudiar no solamente el poema como texto pasible de transcripción escrita, sino también su representación en vivo por parte del poeta, se suma la presencia y participación del público: una recepción en vivo que, en principio, no puede escindirse de la obra. Estas características específicas de la poesía oral son las que propongo pensar como *rasgos situacionales*. En el caso de los poemas que estoy considerando, la reacción del público presente es la ovación, la celebración y la risa. En efecto, la comicidad es una característica estructurante en ambos poemas, cuyo procedimiento constructivo es la parodia de dos géneros tradicionalmente orales y comunitarios.

“Lluvia dorada” lee su poema alternando las voces de ambos miembros del dúo con pasajes leídos al unísono –según el procedimiento inaugurado, en el ámbito local, por “Poesía Estéreo”, dúo de referencia del *Slam* de la Capital. El poema está elaborado como parodia de una arenga, no solamente por el campo semántico que se abre en la dimensión del texto, sino también por la dimensión de la representación, que incluye el uso de la gestualidad y de la voz; habría además una tercera dimensión, resultante de la combinación entre las otras dos: el diseño de un espacio simbólico específico de cada poema, que implica el modo en que el público se incluye en la obra.

El campo semántico de la arenga viene marcado por la frase “Acá va a correr

sangre”,¹ que se repite como un estribillo, con el énfasis del unísono. La idea de “correr sangre” se bifurca en dos direcciones: la sangre como metonimia de un “combate” en el cual “la poesía es tu arma” (resuena aquí una alusión a Gabriel Celaya, poeta paradigmático de la posguerra española: “La poesía es un arma cargada de futuro”), y también como metáfora de vitalidad, ligada al cuerpo (“que late/ que pulsa.../ ¡Sangre!/ Por las venas/ corriendo por el cuerpo”), que deviene voz (“hinchando la garganta”) y pensamiento (“enchastrándonos la mente”). Aparece también la noción de juego, habilitando una lectura ya metafórica de la arenga propiamente bélica, donde la competencia entre contrincantes es del orden de lo real, hacia el ámbito de lo lúdico y lo deportivo, donde la competencia es del orden de lo simbólico.

Con respecto a las marcas textuales de la enunciación, el poema comienza con una primera persona del plural que invoca la noción de lo común, que también resuena en la palabra “sangre”, lo que todas las personas compartimos; se desplaza hacia una segunda persona del plural (“Bienvenidos”) y finalmente usa la segunda del singular: “Tenés tres minutos veinte para alterar la realidad de este grupo de personas”. Estas marcas remiten a la arenga: el sujeto que enuncia comienza por legitimarse como parte del colectivo, pero se separa para instarlo a la lucha, interpelando tanto al individuo como al grupo.

La gestualidad del dúo, por su parte, está compuesta por una postura del cuerpo fija de frente al auditorio y unos gestos cortantes de brazos y manos que señalan el espacio escénico, enfatizando también el deíctico “acá”; esta gestualidad acompaña el uso de la voz: la entonación y el volumen construyen los versos como algo que se lanza, como una serie de disparos. Los elementos de la representación junto con los del texto se combinan, así, para construir un espacio según el cual el público es integrado a la obra en tanto que receptor de una arenga, es decir, como el conjunto de quienes, a continuación, serán convocados al combate. El registro audiovisual permite apreciar la intervención del público, que espera a la última palabra del poema para estallar en una ovación con aplausos y aullidos festivos.

El poema de Eric Barenboim comienza antes de que aparezca el texto propiamente dicho, mediante una intervención del público impulsada por la trayectoria previa del poeta y su vínculo con sus oyentes, que dicen “es el campeón de la gente”, entre risas y aplausos; el poeta despliega en esos momentos

1 Las citas de los poemas son transcripciones propias a partir de los registros audiovisuales que se pueden consultar en la plataforma YouTube, cuyas referencias están consignadas al final del trabajo.

iniciales una gestualidad que habilita el epíteto, asintiendo con su cabeza y sus brazos, y demorándose en extraer de su bolsillo el papel del que va a leer el texto. Comienza a leer en voz alta el poema produciendo un contraste con la ovación entusiasta del público, mediante una cadencia reposada y un registro solemne que remite desde el inicio a las Escrituras Sagradas y crea un clima de recogimiento. De inmediato, vuelve a provocar un contraste mediante la gestualidad y la voz, al irrumpir con una autoafirmación en la que inscribe su nombre propio, evocando una tradición poética que va de César Vallejo a Alejandra Pizarnik; pero Barenboim se ubica en un lugar mesiánico, ya definitivamente paródico: “¡Yo soy Eric Barenboim, el mensajero, el alquimista, el hijo amado de la travesía!”.

Con respecto a las marcas textuales de la enunciación, el poeta se dirige en una segunda persona del plural a sus oyentes, a quienes invoca como “¡Cófrades profetas!” la primera vez y “¡Cófrades poetas!” las siguientes, repitiendo el verso a la manera de un estribillo. Les da la bienvenida y los insta a participar del juego: “Jueguen como los niños, los únicos que juegan en serio”, dice, en un verso de resonancias evangélicas. Los convoca a reconocerse entre sí, construyendo un pasado y un futuro común: “Mírense las caras y pregúntense: / ¿dónde estuviste toda mi vida, mi otro semejante? / ¿Cuántos resquicios absurdos atravesamos para llegar hasta acá? / ¿Pueden tus palabras bifurcar el camino de las mías? / [...] ¡Campeones del futuro!”.

Utiliza alternativamente también la segunda persona del singular para dirigirse al *Espacio Asterisco* –nombre del local donde se realiza el *slam*–personificándolo, a la manera de una bendición, y acompañando el acto de nombrar con el golpe de los pies sobre el suelo del espacio escénico, del mismo modo que el señalamiento de “Lluvia dorada” acompañaba el deíctico. Enfatiza, además, la condición *sureña* del espacio: nombra el carácter territorial y comienza, así, a trazar el mapa en el que efectivamente se inscribirán los *slams* durante los años siguientes. Emplea también la segunda persona para dirigirse a los dioses que invoca: “¡Hermes, Hefesto, Venus Afrodita!”, cuya invocación hace repetir al público a la manera de un sermón, incluyendo la voz colectiva de los presentes en un contrapunto rítmico eficaz.

El campo semántico trabaja con una mixtura de tradiciones religiosas, en las que se puede identificar una bíblica (“Que no falten miel y sal, agua y aceite”), una cristiana (“cultivo del verbo”, “yo te bautizo”, “lleven sobre mí su voluntad”, “Los saludo como hermanos, porque hermanos somos”), de índole carismática (“impongan sobre esta tierra sus manos”), con alusiones exorcis-

tas (“una bestia inmortal dominando mi lengua”) y una pagana o clásica (“te conmino a que recibas el don de la diosa / [...] la eterna resolución de la épica absurda”). Anoto, de paso, que la relación con la cultura cómica de la cosmovisión carnavalesca, tal como la estudia Bajtín (2003 [1987]), con su abundante referencia al sermón paródico, es una línea de investigación que será preciso desarrollar.

Los rasgos situacionales aparecen tanto en la dimensión del texto (nombre propio del poeta y del Espacio Asterisco, localización geográfica al sur del Gran Buenos Aires), como en la dimensión de la representación, a saber, los golpes al suelo y la gestualidad de la mano que parece desempeñar distintas funciones: marcar un ritmo o enfatizar un concepto, pero también incluir al público en las coordenadas de un presente que es al mismo tiempo real e imaginario, y que llega a su clímax durante la repetición colectiva. El poema pronunciado en voz alta para un público presente, en un tiempo y un espacio precisos, crea una zona de encuentro entre un sujeto lírico y un público lírico. El poema sucede en ese encuentro como acontecimiento, y es en ese punto donde hace vacilar las categorías tradicionales con las que solemos leer la poesía.

Llama la atención que una poética contemporánea y local, como la que estos poemas convocan, irrumpa con un registro que apunta a géneros tradicionalmente orales, colectivos en su modo de enunciación y en su performatividad –en el sentido de Austin (1996 [1962]): un enunciado que realiza el hecho que enuncia, en la medida en que tanto el sermón como la arenga construyen una comunidad por el gesto mismo de dirigirse a ella–. Llama la atención, por el contraste con el registro habitual en la poesía contemporánea local, concebida exclusivamente como poesía escrita, que tiende a configurarse como la reelaboración casi recursiva de lo íntimo. Al respecto, dice Tamara Kamenszain: “lo que se consignaría ahora sería una nueva especie de intimidad que parece querer tomar, de aquí en más, un carácter éxtimo” (2016, p. 36). El concepto lacaniano de lo éxtimo da cuenta, por sí mismo, de un modo de enunciación de repliegue sobre el sujeto, incluso en su “fractura constitutiva” (57) y en su intento de salir al exterior, que parece circunscribir la poesía contemporánea escrita dentro de los límites de la intimidad.

En los dos poemas inaugurales del *Slam* Zona Sur, en cambio, se construye una poética de lo colectivo que busca trazar un espacio más allá de la intimidad. En efecto, los rasgos situacionales que vengo elaborando, relativos a una situación de enunciación que se integra compositivamente al poema, interviene en sus procedimientos constructivos y orienta medularmente la obra

misma, hacia una poética que quiere desmarcarse del aislamiento individual, en favor de una propuesta todavía en proceso.

Conclusión

El ejercicio crítico esbozado en este trabajo pretende acompañar algunas de las preguntas metodológicas y epistémicas abiertas en los estudios literarios, con el fin de ampliar las intervenciones de la crítica entendida como una práctica. Pretende, además, dar a conocer una poética contemporánea al margen, que expande los horizontes de significación. Por último, busca ofrecer una primera aproximación a un conjunto de herramientas teóricas capaces de alentar –al menos esa es mi esperanza– ejercicios críticos que vayan en la misma dirección, o que se expandan en otras. Como dicen los poetas: quedamos a merced de las palabras de los otros, capaces de bifurcar las nuestras, de alterar nuestra realidad. Ojalá tengamos oídos para oírlas.

Fuentes

- Barenboim, E. [SLAM Zona Sur] (19/09/2014). Mención Barenboim [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FXUg33geszQ&t=7s>
- Slam Zona Sur (24/10/2023). Primer Slam Zona Sur // Acá va a correr sangre apertura [Video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ZHFbF-TUL7qU&ab_channel=SLAMZonaSur

Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1996 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, M. (2003 [1987]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bogado, F. (2017). *Performance* y filología. Problemas metodológicos en el análisis de poesía argentina contemporánea. *Revell*, 3(17), 445-461
- Cabot, J. (2017). La scène ouverte de slam: dispositif, situation, politique, en *Performances poétiques* (pp. 79-101). París: Editions nouvelles Cécile Default.
- D'Alva, R. E. (2011). Um microfone na mão e uma ideia na cabeça– o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, (9), 119-126.

- Fantin, S. (27/11/2015). Poesía Estéreo presenta el 6to. SLAM de Poesía Oral [Video] YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oV8cmemgozQ>
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Louis, A. (2022). *Sin objeto. Para una epistemología de los estudios literarios*. Buenos Aires: Colihue.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Panesi, J. (2019). *La seducción de los relatos. Literatura y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Tennina, L. (2021). Crítica situada: cuatro postulados sobre el trabajo de la crítica literaria en la cotidianeidad. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (64), 1-9.

Punto de escucha, voz y dispositivo oral en los *slams* de poesía

Noelia Abraham

Investigar los *slams* de poesía tiene varias particularidades. La primera es que se investiga escuchando. Se lee bibliografía teórica, crítica, incluso la producida por los propios/as *slammers*, sí, pero sobre todo se escucha. ¿Qué se escucha? La voz de los y las poetas. Y a través de esas voces, el poema. Pero también se escucha todo lo que sucede en los *slams*, desde que la gente llega, se decide el jurado, comienza el *slam*, se producen gritos, aplausos, silencios inquietantes o ruidos que desbordan, cerca o lejos de la risa, de la indignación, de la sensación de compartir una experiencia o rechazarla. Y de escuchar ambas dimensiones y sus intersecciones, nacen las primeras preguntas que orientan nuestra investigación sobre 12 años de *slam* de poesía en el Amba.

Entonces, de una de esas dos dimensiones, la que atañe a los/as *slammers*, se produce una segunda escucha; como la voz y el cuerpo son inseparables, un poema de *slam*, o un *slam* de poemas es también una coreografía oral, donde el poema se dice, se puntúa, se arma a partir del cuerpo-voz, pues es evidente que, del juego de respiración, de lengua y saliva, de cuerdas vocales, de estado de ánimo, nace la voz en su materialidad física-sonora. Entonces, también se “escucha” toda una gramática corporal que se pone en marcha en los *slams*, y que es objeto de nuestras investigaciones. De todo ese juego nace el poema para quienes lo escuchan, poema que no está fijo en una hoja impresa para quienes lo reciben, sino que es el resultado de todo ese juego en la voz/cuerpo del poeta.

Generalmente, los *slams* se llevan a cabo en espacios culturales, bares, plazas y otros espacios alternativos. Quienes asisten se ubican según la propuesta del espacio, a veces en forma de ronda; en sillas y mesas si se trata de un bar, parados o sentados, etc. Además, los *slammers* suelen aguardar su turno junto a quienes asisten en calidad de espectadores. Y los miembros del jurado de

cada *slam* son elegidos en el momento, entre el público, lugar donde permanecen. De allí que, si bien podemos identificar una zona que oficia de escenario y una destinada a espectadores, también es preciso valorizar estas zonas como espacios de experiencia y de relación, de afectación y tránsito y en ningún caso como zonas de distancia o contemplación. Y es justamente esta concepción del espacio en el *slam* la que habilita, invita y deja abierta la posibilidad de que quienes asisten hablen, murmuren, griten. De ahí que todo lo que sucede en los *slams* se cuele en el poema, como efecto o como causa. En la medida en que es el cuerpo del poeta, su presencia, lo que pone en marcha al poema, todos los ruidos, los aplausos, los comentarios en voz baja o alta de quienes escuchan, modifican el instante de emisión. Y como no hay texto escrito previo que podamos leer –por lo menos no en el momento del *slam*–, podemos decir que modifican al poema y al poeta. Y cuando decimos “modifican” es solo un comienzo para pensar esa otra gran zona de los *slams* que es la escucha de quienes asisten y su vínculo con los poemas. Porque ahí donde hay una voz, hay muchas escuchas.

Dentro de estas líneas de investigación, este trabajo aborda la dimensión de la escucha y de manera particular en los dúos de *slam*. Parte de la hipótesis de que quienes concurren a los *slams* no asisten ni escuchan como en el teatro o en el cine, ni siquiera como se escucha una lectura en voz alta. El *slam* es otro tipo de escucha. Para que se produzca, hace falta mucho más que silencio. Para escuchar, hace falta un poco de ruido. Esa es la garantía de estar en un *slam*. Ese ruido no es interrupción, fastidio, o prepotencia, aunque pueda generar esos efectos. Esos ruidos son la señal de que se está ante una experiencia colectiva, comunitaria, viva, vibrante. Son coros de escuchadores, expresión que le devuelve a la acción de escuchar también el juego con decir.

Interesa, entonces, detenerse en la colectividad de la escucha, interrogar la palabra desde la escucha para también interrogarla desde la emisión.

Un dispositivo y una técnica de la palabra de a dos: los dúos

Los dúos son una modalidad específica dentro de los *slams*. A nivel físico implican la presencia de dos *slammers* y no de uno, como es habitual. La diferenciamos, a su vez, de las aperturas llevadas a cabo por dos o más *slammers*, que suelen ser los *slam master* y cuya búsqueda se centra en la instalación de una voz colectiva que le da un marco a la apertura de cada *slam*.

En los dúos, esa doble presencia física habilita exploraciones del volumen

y el sonido, del posicionamiento del cuerpo y el trabajo con la voz y de la escucha, aspectos que diseñan una experiencia sonora, escénica, y amplificada distinta dentro de los *slams* y configuran una modalidad específica y por ello, una técnica de la palabra de a dos.

Podemos considerar a “Poesía Estéreo”, dúo integrado por Diego Arbit y Sagrado Sebakis, como el inicio de esta modalidad. Diego Arbit lo llama “formato”:

«Poesía Estéreo» fue una idea de Sagrado Sebakis en realidad. Es un formato que crearon unos catalanes y surge de una serie de investigaciones de «Seba» con la idea de poder interpretar poesía oral. Me ve a mí una vez, después de haber buscado varias duplas, en una *performance* que hice en base a textos míos. Le gustó mucho y nos pusimos a preparar todo lo que es «Poesía Estéreo», es decir, un formato que ya estaba armado y conmigo funcionó bien (Arbit, 2015).

La poeta Sol Fantín, que es reconocida dentro del circuito como la persona que “trajo los *slams* a Argentina”, marcando un estilo con sus *performances* que repercute aún hoy, refiere en su recorrido por la poesía oral el impacto y alcance que tuvo escuchar al dúo “Poesía Estéreo”:

Unos años más tarde llegué a la casita de Villa Crespo donde se reunía gente que leía sus poemas, gente que cantaba y tocaba y cosas por el estilo. Uno de los turgorios más hermosos de Buenos Aires [...]. Poco después escuché a Poesía Estéreo, y entonces sí. Eso sí que era distinto de todo lo demás y se acercaba a algo que yo rabiosamente quería. Eran Sebakis y Diego Arbit combinando unísonos y alternancias en el recitado de unos poemas a puro ritmo, que dejaban al público exorbitado. Unos poemas que no eran ni con rima ni sin, ni con métrica ni sin, ni profundos ni no profundos, eran otra cosa: estaban vivos (Fantín, 2013).

Este fragmento de Eric Barembain, otro poeta destacado de la escena del *slam*, muestra hasta qué punto “Poesía Estéreo” marcó una impronta y un estilo:

¿Les parece todo lo mismo, indiferente, invariable, repetitivo? Ya

expliqué algunos motivos por los cuales esto puede pasar. Por otra parte, quizás los más desprevenidos suponen que todo se supedita a lo que hacen a dúo Sagrado Sebakis y Diego Arbit. El estilo de Poesía Estéreo no es el fin del mundo, señores. Es sólo una veta mínima explotada de entre todas las posibles. E incluso, sus respectivas obras escapan al *slam* y se guían más por la volatilidad de sus deseos (Baremboin, 2014, p. 20).

Para Cabot (2017, p. 84), el *slam* es un dispositivo, más que “una forma estéticamente definida”, ya que no presupone ninguna forma de escritura ni interpretación; es un escenario abierto, *a priori*, que permite la difusión de todo tipo de literatura oral: alejandrinas, rap, poesía sonora, cuento, panfleto, cantado, declamado, tarareado, susurrado, gritado. Y es precisamente la brevedad y la variedad de formas, temas y gestos, lo que constituye el objetivo de una escena de *slam*. Del análisis de Cabot, nos interesa recuperar su enfoque desde la poética de los dispositivos. Si de por sí los *slams* son un dispositivo de expresión, captación y escucha, los dúos de poesía son una modalidad diferente, un dispositivo al interior de otro.

Dispositivo sonoro en tanto los dúos ponen en juego diversas estrategias para capturar la atención, la escucha y orientarla y también estrategias al interior del dispositivo propio, en la forma en la que distribuyen el poema, trabajan la alternancia de la voz, el posicionamiento de los cuerpos y cómo hacen circular por el espacio del *slam* sus voces. A dúo, funcionan como un dispositivo sonoro que emite un poema, pero también un dispositivo de escucha, en tanto exploran lo que voy a llamar “punto de escucha”. En lo que sigue vamos a pensar estas dos líneas: la de la escucha y la de la emisión en dúo.

Punto de escucha y resonadores

Solemos hablar de punto de vista, para pensar las perspectivas, los posicionamientos, las posiciones. Pero en los *slams* el énfasis está puesto en escuchar y dar a escuchar. Cuando se escucha en grupo, se puede producir un coro de escuchadores, que, al mismo tiempo, elocuencia compartida, ríen, aplauden, vitorean, se quedan en silencio.

Si nos preguntamos desde dónde escuchan, cuál es el punto de escucha de este coro de escuchadores, en seguida la cuestión se vuelve espacial. Porque en los *slams* la voz es liberada por los *slammers* en el espacio, a menudo flu-

ye o se traba en función de las reacciones de quienes escuchan. Walter Ong (1999) señala, por contraste con la vista, que mientras esta aísla; el oído une. “Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente”, de allí su “sentido unificador” (1999, p. 62). A diferencia de la dirección única que propone la vista, en cambio, el sonido traza múltiples direcciones y coloca al oyente en el centro de esa escucha. Hay ámbito común de escucha, pero también cada oyente se halla en el centro de su mundo auditivo.

El espacio del *slam* abarca tanto el espacio físico donde se posiciona el *slammer* como el público. Ya precisamos que el espacio físico no es necesariamente el escenario, como el de los oyentes no es la clásica butaca. En ese espacio que es todo escénico, en tanto hay *performance* del *slammer* pero también del público con sus intervenciones, se arma un entramado de significados, identidades, posiciones. Ese entramado no es simplemente aceptado, sino que es zona de disputa. De acción-reacción en todos los sentidos-porque tampoco podemos hablar de un frente-el escenario-ni del público sentado frente a; a veces están en ronda, por los costados, no hay orden delimitado por donde sentarse, sino orden negociado en cada *slam*.

Además de la dimensión espacial de la escucha, está la subjetiva. En ese coro de escuchadores, a su vez, los mismos asistentes escuchan los efectos producidos por el poema entre el mismo público. Un efecto de resonancia, en tanto un efecto se transmite, prolonga, repercute en el cuerpo de quien se tiene al lado.

Si hay resonancias en los *slams* es porque como señala Roberta Estrela D’Alva (2011, p. 121) los *slams* son “um círculo poético onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com as experiências que esta vivência”.

La construcción colectiva de formas de pensar, sentir y nombrar experiencias que se encuentran a menudo en el borde o fuera de la norma –tanto poética canónica como en la vida de *slammers* y asistentes– se convierte en un pilar fundamental de la escucha y de la producción poética. Y también los *slams* construyen un renovado dispositivo de escucha colectiva, que en esta lectura se ve reforzado con los dúos, en tanto la presencia de estas dos voces y dos cuerpos, subrayan el carácter resonador de la escucha en la experiencia misma de recitar. Parafraseando a Didi-Huberman (2014), podemos decir: cuando lo que escuchamos, nos escucha.

Zumthor (1991) señala que nada es más engañoso que pensar que por la

boca del narrador –en este caso el *slammer*– habla la voz de una comunidad. El poeta oral está comprometido en el juego de poderes, que bien asume o rechaza: “si habla por otros, es solamente por ello por lo que su discurso, nunca del todo adaptable (al contrario que la escritura) permanece constantemente disponible a otras voces que resuenan en la suya” (1991, p. 243).

Vich y Zavala en *Oralidad y poder* (2004) proponen no solo interesarnos por el “texto oral”, lo que dice, sino también por otro tipo de elementos que interfieren en la construcción del significado y constituyen las mediaciones: cuestiones de clase, raza, género, momento histórico, por el tipo de público que participa y hasta por la manera en que se posiciona en el espacio físico con relación a sus oyentes. Estas mediaciones no rodean al evento oral, no interfieren en la construcción de significado, sino que son el juego que construye esos significados –mientras son experimentados (2004, p. 6)–. De allí que los significados dependen de cómo la audiencia va interpretando los actos y no de las intenciones con la que los hablantes se introducen en ella. Lo que nos lleva a definir la autoría no solo por la producción sino por la recepción. Podemos decir que hay autoridad en el *slam* pero también coparticipación. No se disputa la autoría sino los significados.

En los dúos de poesía, una de las preguntas fundamentales que podemos hacernos es: ¿qué rol juega cada uno, que se juega entre los dos *slammers*? ¿Qué es el otro dentro del dispositivo dúo y cómo se vincula con quienes escuchan?

Si siempre se puede dudar de que la misma escucha se viva de manera idéntica por dos oyentes, la idea de escucha compartida se subraya con el dúo pero también la vacilación. ¿Si dos dicen lo mismo, dos escuchan lo mismo? Y sobre todo ¿dicen los dos lo mismo?

Los dúos de *slammers* juegan entre el turno para hablar y el recitado en conjunto. El concepto de estéreo, como voces que simultáneamente salen por dos canales distintos, pero suenan como una, viene de los dispositivos tecnológicos. Sin embargo, interesa hacer foco no tanto en “la fuente” de esas dos voces, sino en el efecto que producen.

Los dúos de poesía destacan ciertas condiciones propias de los *slams* al duplicarlas. Hay una gramática del cuerpo, presente en los *slams*, y que es muy visible en los dúos. Si lo que habitualmente en el mundo de lo textual llamamos puntuación, en los *slams* la puntuación se materializa en gesto y respiración. Las líneas, frases y versos son marcados con precisión por cada intervención/voz de *slammer*, delimitando frases, palabras, sílabas. La sangría y el espacio se marcan a través del silencio, así como cuando los cuerpos se adelantan en

escena. Y también una elocuencia entre los miembros del dúo, que se puede dar como no, y que se encarna en el cuerpo, la voz, el ritmo de la expresión, la entonación, el acento, la intensidad, articulación, la modulación del timbre, las expresiones faciales, los gestos, la ocupación del espacio. En resumen, en toda la dimensión física.

Esta gramática dual que se arma, subraya la idea de vivencia compartida que los dúos suelen poner en escena, ya sea porque una voz completa la imagen de la otra, la contradice o subraya, entre otras líneas posibles, se duplica de manera significativa a nivel físico, a nivel del poema –y la posición que se arma dentro de él– y a nivel sonoro y corporal. La voz de cada *slammer*, al alternar, funciona como un reforzador de la palabra del otro. Cuando brevemente se hacen una pregunta, se ponen uno frente al otro, la estrategia no es que el otro asuma el rol, sino también duplicar el efecto de la pregunta. Ese trabajo con la voz aparece en el posicionamiento de los cuerpos, para reduplicar, marcar, puntuar, reforzar.

De allí que los dúos no son dos voces simplemente sincronizadas, sino que habilitan la emergencia de una tercera voz, la del dúo. Cada miembro del dúo es también un resonador, un cuerpo que resuena. Independientemente del trabajo que exhiban con las voces, más o menos técnico, más o menos ensayado, la forma que asuma el poema –a menudo de denuncia, protesta, sátira o crítica– el dúo como dispositivo refuerza la idea de compartir lo dicho. Cada miembro del dúo resuena entre sí, y esa resonancia marca el vínculo entre los miembros del dúo, lo que dicen y sus cuerpos. Pero también se proyecta en el espacio y abre un horizonte de escucha duplicado.

Es importante señalar que al igual que las voces del dúo pueden salir en estéreo –simulando dos canales que pueden yuxtaponerse, contradecirse, turnarse– el punto de escucha puede ser de superposición o yuxtaposición también para quienes oyen, incluso cuando los *slammers* se turnan, pero manejan un ritmo acelerado, de contrapunto –en el cual cada *slam* replica la frase dicha por el otro, la redobra y hay una dinámica continua. Respecto de los dúos como emergencia de una tercera voz, consideramos que se produce una reconfiguración del sujeto poético. Dos locutan: ¿quién es el autor? De ahí que podamos pensar que en este dispositivo algo se desafía de la noción tradicional de autoría como “lo uno”. ¿Autoría polifónica?

Para no utilizar términos propios del análisis textual, como *escrituras colectivas*, e independientemente de si hay o no “escrituras intermedias” previas al momento del recitado, podemos hablar de “bioralidad” y de “ritmo de dúo”.

Bioralidad para marcar la especificidad de este dispositivo donde la voz y la expresión poética emergen de la interacción entre dos *slammers*, para dar lugar a una tercera voz. *Ritmo de dúo*, entendiendo el ritmo tal como lo piensa Meschonnic (2007): “el ritmo es organización del sentido en el discurso” (2007, p. 68). Desde este enfoque el ritmo no es una categoría de análisis, no remite a la métrica, no es una figura de la forma; es una disposición y agreguemos, un dispositivo en sí, que no es la suma de elementos, sino el corazón mismo de los *slams* y por consiguiente es también “una configuración del sujeto en su discurso” (2007, p. 71).

Referencias bibliográficas

- Arbit, D. (2015). ¿Qué es la poesía? *La primera piedra*. Disponible en <https://www.laprimerpiedra.com.ar/2015/07/que-es-la-poesia-4-diego-arbit-la-poesia-dice-en-menos-palabras-lo-mismo-que-dirian-otros-dando-mas-vueltas/>
- Baremboim, E. (2014). *Sobre la gilada oral*. [Manuscrito inédito] Google Drive. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B55eN7zGKOWhdjFvZkhnOHRKNjQ/view>
- Cabot, J. (2017). La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique, en *Performances poétiques* (pp. 79-101). Nantes: Editions nouvelles Cécile Default.
- D’Alva, R. E. (2011). Um microfone na mão e uma ideia na cabeça-O poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, (9), pp. 119-126.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Fantin, S. (2013). Quise escribir una crónica sobre el *slam* de Buenos Aires. *Malón Malón*. Disponible en https://www.malonmalon.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=141:quise-escribir-una-cronica-sobre-el-slam-de-buenos-aires&catid=56&Itemid=461
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.
- Ong, W. (1999). *Oralidad y escritura; Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vich, V., y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la Poesía Oral*. Trad. M. Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

La forma del vacío en los *slams* de poesía

Mara Speranza

Los eventos de poesía oral sientan sus bases en una elocuencia compartida, un juego de fuerzas entre los distintos cuerpos en escena: les *slammers/performers*, el público, los sonidos (y voces) e incluso el espacio. Este entramado se sitúa en coordenadas específicas de tiempo y espacio, y se construye con una alta cuota de espontaneidad e imprevisión (propias de casi todos los encuentros humanos), que le dan una forma única y efímera, irrepetible. Estas cuestiones, sumadas a los efectos de lectura inmediatos y los cuerpos en escena, influyen en la concepción del objeto poema y en las nociones de poesía y *performance*. El siguiente análisis y experimento se plantea sobre estas condiciones de los eventos en vivo en general, que pueden verse de manera ejemplar en los eventos de poesía oral del conurbano bonaerense.

Siguiendo las reflexiones de la investigadora y performer brasileña Bia De Medeiros, partimos de la creencia de que la obra de arte habilita una comunicación entre el objeto-obra y el espectador, que expande su sentido más allá de la experiencia estética. De esta manera, les *performers*, el público, el espacio y las masas sonoras tiran y empujan, ubicando el centro de gravedad (es decir, la obra) en un lugar que no está ni arriba del escenario ni entre los aplausos del público. Entonces, ¿dónde se ubica esta obra? ¿Qué forma tiene este lugar y cómo moldea lo que se halla en él?

Para empezar a responder estas preguntas, será necesario, primero, salvar una dificultad que se deriva de la inmediatez inherente a los *Slams*. Los videos que registran estos eventos son recortes filmados por la misma organización del *Slam* y subidos a *YouTube* (con la principal intención del archivo y la permanencia), lo que permite la fijación de este material como objeto de estudio, pero expone el problema de la pérdida que toda fijación le impone a lo fluido.

El obstáculo es claro: los videos no apuntan al público. No sabemos si se tra-

ta de un público numeroso o íntimo, ni ninguna otra característica que pueda extraerse de su apariencia. Sin embargo, sus reacciones aparecen en la forma de aplausos, chasquidos, gritos, risas y silencios, lo que nos ratifica que está ahí a pesar de que no podamos verlo. ¿Será posible reponer esa ausencia, ese vacío?

En el siguiente experimento analizaremos un video del primer *Slam Zona Sur*, del performer Eric Barenboim, e intentaremos delinear la forma de ese vacío a partir de los efectos visibles que tiene en lo que lo rodea. Será una apuesta metodológica que se propone dibujar el faltante a partir de los bordes que marcan las presencias a su alrededor y sus interacciones con él, para esbozar una posible forma de la obra en la poesía oral.

Público y *performance*

Antes de empezar, es necesario aclarar que, si bien puede discutirse la especificidad del concepto *performance*, en este trabajo optamos por este término para ampliar el sentido de lo que sucede en las declamaciones dentro de los *Slams*. Según Bia De Medeiros (2016): “Lo que llamamos *performance* es el arte en acción, es decir, acto voluntario (hi-ato) que tiene como objetivo revelar otro mundo y, al hacerlo, crear chispas de inteligibilidad. La inteligibilidad siempre entendida como chispa: piezas perdidas de entendimiento revisable” (p. 1). El mismo Eric Barenboim, en un texto de 2014, llamará a la poesía oral de los *slams* “poesía performática”, es decir, un “recitado (que) existe en caliente. Es un acto, un hecho, un rito de pasaje, el escenario de una transformación” (p. 1).

Con respecto a la noción de “público”, ésta puede tener muchas acepciones. Un “público” puede ser el resultado del azar, o la simple confluencia de cuerpos en una coordenada específica en tiempo y espacio, o puede implicar la voluntad de participar e influir en esa coordenada (Warner, 2008). El primer *Slam Zona Sur*, por más de que fuera una primera apuesta a la conformación de un nuevo espacio, convocó a un público interesado, curioso y en su mayoría consumidor de poesía oral. Esto puede verse en los códigos compartidos: los silencios para escuchar, los chasquidos y aplausos, y fundamentalmente los chistes que se intercalan entre las lecturas, que señalan una cierta conciencia compartida. Este público se sienta en el piso, frente al *slammer*, a escuchar, con el objetivo de inaugurar un nuevo centro de sociabilidad y creación artística.

Sin embargo, de este público no nos interesa tanto qué piensa, ni por qué llegó a ese lugar, ni qué cuerpo tiene, sino aquello que expulsa, que expector.

Un cuerpo espectador que *especta* activamente. En su estudio de la *performance* en el espacio público, Bia De Medeiros propone dejar el uso de “público”, inclinándose más por los conceptos de “espectador” e “iterador”, ya que será necesario “evitar explicaciones que darían una visión única de las acciones que buscan, en general, múltiples significados, incluso *assignificâncias*, dejando a los espectadores [...] libres sensaciones y asociaciones de las más diversas”. En este estudio utilizaremos indiscriminadamente “público” y “espectadores” o “cuerpo espectador”, pero dejando en claro que lo que nos interesa serán sus interacciones a partir de estas “libres asociaciones”.

Experimento

En cierta forma, la dificultad de la que partimos se convierte en oportunidad: gracias a que no podemos ver al público en los videos, es más fácil hacer foco en las formas en las que impacta en la obra, en los efectos que tiene sobre el escenario, en las interacciones con el *slammer* (ver Figura 1 en el Anexo). El encuadre del video ya lo dice todo: la mitad de la pantalla permanece en la oscuridad. Ese vacío del público, como un agujero negro del que sólo podemos ver sus bordes, chupa a la obra y al *slammer* hacia sí. Sin embargo, aunque el *slammer* esté acaparando toda la luz, esta oscuridad no quiere decir que el cuerpo espectador sea ignorado: por el contrario, ocupa casi media pantalla.

Para comenzar este experimento metodológico, utilicé una herramienta de edición de audio y video para dividir las palabras del poeta de las interacciones del público, lo que arrojó la siguiente imagen y dos pistas con el audio segmentado (ver Figura 2). En esta imagen puede verse gráficamente que el gran vacío de la oralidad es el silencio. Y como norma general de estos eventos, el público se mantiene callado para dar lugar a la palabra del *slammer*. Sin embargo, como puede verse en las franjas naranjas de la imagen, determinadas frases o gestos desatan la risa, aplausos o participaciones más directas (ver Figura 3).

Estos detonadores serán de diferentes órdenes: momentos en donde el tono del recitado se vuelve más intenso (“¡YO SOY ERIC BARENBOIM!”), las odas al espacio que los alberga (“Espacio asterisco que nos recibes, entre el risco y el barranco, entre el pozo y el peñasco, la sonrisa del río y los colmillos del pavón, víbora sureña en campos de perdición, albergue entre tormentas, cuna *GOLPEA EL PISO* alfombrada, refugio de gatos, [...] del gran Buenos Aires, Atlantis de las arenas, esquina torcidamente perfecta del mundo”) o la apelación directa al público: “¿Dónde estás, mi otro semejante?”.

¿Qué nos dicen todas estas interacciones? Las risas y los aplausos, en este caso, son síntoma de la identificación. El público comparte cierto ámbito, entiende ciertos chistes y ama cierto espacio. Dirá Barenboim (2014): “El oficio del recitador implica la escritura del poema sobre el público en tiempo real”. De esta forma, el poema significa más para ese público presente en el primer *Slam Zona Sur* que para el espectador promedio que acceda a los videos desde su hogar. Es que, en palabras de Culléll: “el contacto visual y oral entre espectadores y poeta favorece igualmente la creación de un “nosotros” colectivo que permite entablar un excepcional vínculo con el público” (2018, p. 248).

En definitiva, la obra –para ellos– se completa no sólo en esa presencia, sino también en esa significación compartida. Esto lo demuestran con reacciones e interacciones, lo que nos ayuda, a nosotros (ausentes y probablemente desapegados de ese contexto) a completar nuestra experiencia con esos aplausos y esas risas. No es lo mismo ver el video con las risas y los aplausos apagados, como tampoco es lo mismo leer el poema en soledad. Paralelamente, el yo poético del poema de Barenboim parece ser consciente de esta influencia, de la presencia del vacío: “Hay una fuerza invisible que me exige estas palabras. Una vez que inmortal dominando mi lengua, yo soy Eric Barenboim, canal por el cual hablan susurrantes y llevan sobre mí su voluntad”. Es un poeta descorporizado, un médium atravesado por un otro, con “susurrantes” que se dirigen al público a través de él y fuerzas invisibles que le exigen actuar. Así, el poeta ocupará un rol mesiánico que será el de incentivar al público a la poesía, el de bautizar el nuevo espacio y el de inaugurar el *Slam*. No es casualidad que ese mismo poema dé inicio a una mención, la “Mención Barenboim”, que durará por varios años en los *Slams Zona Sur*.

De esta forma, mientras el autor mismo se vacía, el público se corporiza: la *performance* incorpora al público como otras obras de arte (la escultura o la arquitectura) incorporan el espacio vacío. Aunque normalmente tomado como falta, como contraparte, como pasividad, se corporiza formando parte de la realización de la obra. Dice Heidegger en *El arte y el espacio*: “El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares” (2009, p. 31).

Esto se hace explícito alrededor del minuto 3:13 del video, cuando el poeta invita al público a repetir un rezo: “Pido a mis dioses que los bendigan, repitan conmigo: Hermes, Efesto, madre Afrodita. Hermes, Efesto, madre Afrodita. Sopla con tu voz, dobla con tu fuerza. Sopla con tu voz, dobla con tu fuerza”.

Y así, en este clímax, se funden el *slammer* y el público, la voz poética y la

voz espectral (y espectral), mientras el autor se inclina sobre el público, entregándose a la oscuridad (ver Figura 4).

Por supuesto, esto no será siempre así: habrá *performances* en las cuales el público se mantendrá callado o cantará junto con le poeta; estará distraído o se limitará a aplaudir al final del poema. Creo, como dice Barenboim en uno de sus textos, que “hay poemas que tienen su vida completa en el momento de su puesta en escena” (2014, p. 1). Sin embargo, a partir de este experimento y apuesta metodológica, pretendo seguir buscando los modos en que se completa esta vida: cómo impactan la presencia de los cuerpos, los gestos del *slammer* y el vínculo establecido con el público, entre otros, para seguir intentando desentrañar este juego de fuerzas que trasladan y moldean el poema.

Mi apuesta es que esta manipulación del objeto video, del sonido registrado, a pesar de que no reproduzca la inmediatez y frescura del evento en vivo y del estar entre los cuerpos del público, nos permita, en futuros trabajos, esbozar una silueta de ese público participante, y consecuentemente, delinear la expresión final (aunque no fija ni cerrada) de la obra.

Referencias bibliográficas

- Barenboim, E. (2014). *Sobre la gilada oral*. Buenos Aires. Inédito.
- Barenboim, E. (2014). Slam Zona Sur - Poema ganador de la “Mención Barenboim” [Video]. YouTube. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=FXUg33gesz-Q&t=7s&ab_channel=SLAMZonaSur
- Cullell, D. (2018). ¿De lo bélico a lo poético? El *Poetry Slam* y su lucha feroz en defensa de la poesía. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (11), 239-257.
- De Medeiros, M. B. (2016). Consideraciones sobre el arte del *performance*. *Esfera pública*. Disponible en <https://esferapublica.org/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/>
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Warner, M. (2008). *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

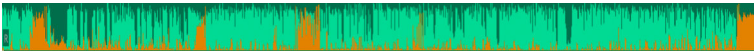
Anexo

Figura 1



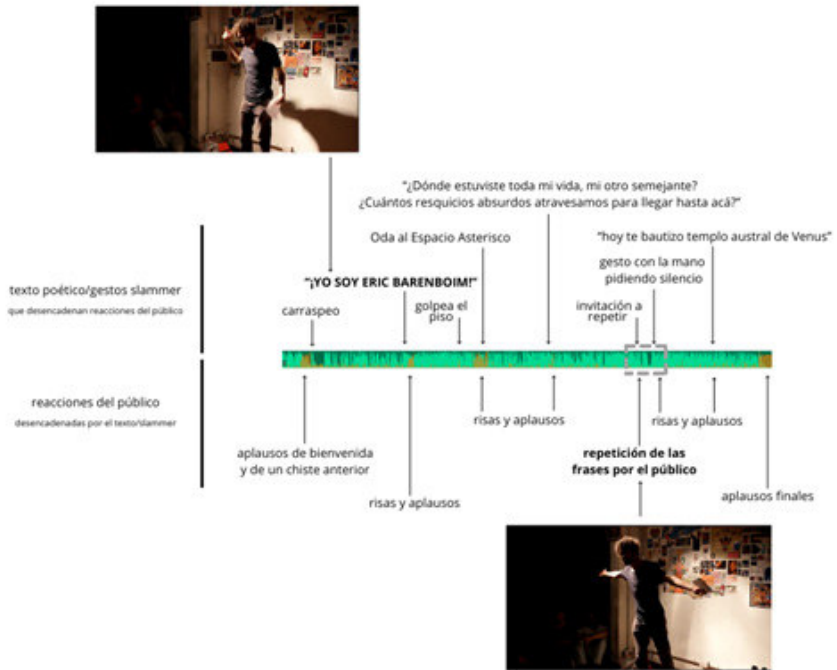
E. Barenboim. Captura de pantalla de un registro subido a YouTube, propiedad del Slam Zona Sur.

Figura 2



Mapa del sonido. Registro personal.

Figura 3



Cuadro resumen. Registro personal.

Figura 4



E. Barenboim 2. Captura de pantalla de un registro subido a YouTube, propiedad del Slam Zona Sur.

Papeles | más que reales

Conurbi est orbi: geocultura, polifonía y humor en Historia del conurbano (2020) de Pedro Saborido

Sabrina Rezzónico

Introito a la terra incognita: el caleidoscópico conurbano bonaerense según Pedro Saborido

Hace poco más de una década, los imaginarios¹ negativos en torno del conurbano bonaerense comenzaron a entrar en crisis. Las representaciones construidas históricamente, que circulaban en el discurso social y fueron relevadas por diversas investigaciones, mostraron al conurbano como “la contraimagen del país deseable” (González Bombal, Kessler y Svampa, 2010: 16), como “Far West violento y peligroso [...] como una cintura amenazante –en términos sociales, culturales o ambientales– de la ciudad capital concebida como su antítesis” (Gorelik, 2015, p. 22); como “lugar de concentración de los peores problemas sociales” (Bonaldi y del Cueto, 2010, p. 325), entre otras. El desconocimiento de la realidad de este territorio –de allí, la expresión *terra incognita* siguiendo a Gorelik (2015)– ha sido discutido previamente por quienes *efectivamente* lo habitan y circulan por él, y además, una serie de movimientos simultáneos y en diversos ámbitos –gubernamentales, académicos y no académicos, políticos, culturales–² ha llevado a que el Gran Buenos Aires se repositone y desborde aquellos imaginarios, para proponer otras claves de interpretación del indisoluble vínculo o, siguiendo a Rodolfo Kusch (2007),

1 En sus artículos, Silva (2012) y Góngora Villabona (2012) precisan la noción de *imaginario* como condición epistémica y estética, que crea matrices de percepción (personales, colectivas) en contextos espacio-temporales concretos y que orientan el comportamiento de los sujetos en tanto referente ético.

2 Además de la producción cultural, cinematográfica y literaria (cf. Rezzónico, 2018), el rol activo de las universidades nacionales allí situadas –como dinamizadoras culturales locales– y la fundación del Instituto del Conurbano en 1993 han permitido generar conocimiento orientado a lo local-regional. Recientemente, la publicación de seis tomos sobre la historia de la provincia de Buenos Aires coeditados por UNIPE-Edhasa entre 2012 y 2015 y la iniciativa del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires de crear una editorial pública estatal (decreto 383/2020, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires), como Ediciones Bonaerenses, lo refuerzan; en el mismo sentido, la serie documental *Universo Conurbano* (2022) producida por Canal Encuentro y conducida por Pedro Saborido.

apelmazamiento entre suelo, pensamiento y cultura. En otras palabras, hablamos de una geocultura: el *suelo* deviene, por un lado, fundamento en tanto arraigo y, por otro, deformación en tanto moldea una universalidad para romperla y volverla paradójicamente propia, al tiempo que “[e]l pensamiento [grupal] es siempre el núcleo seminal que proporciona los contextos simbólicos con que se viste la realidad y el quehacer cotidianos” (2007, p. 254).

Empleado por Kusch para aludir a circunstancias americanas transformadas durante y después de la Conquista, empleamos el término *drama* y lo calificamos de *con/urbano* por presentar espacios agonistas que intervienen y se desenvuelven en una selección de fragmentos de episodios ficcionales del volumen *Una historia del conurbano* (2020) de Pedro Saborido. En estos relatos, que tienen una continuidad explícita en las reflexiones tematizadas en ellos y ofrecen modulaciones en torno del cruce ya señalado entre suelo y cultura, relevamos las configuraciones discursivas del conurbano bonaerense y los modos como se problematiza el imaginario negativo sobre este territorio y las alteridades culturales que allí coexisten, conviven y circulan.

En “Identidad en el conurbano (parte 1)”, punto de partida por condensar representaciones como las ya mencionadas, leemos el diario de armado del «Simulador de Conurbano 4» a cargo de una antropóloga, quien coordina un encuentro en el Luna Park para seleccionar aspirantes a vivir en dicho simulador en China. Las discusiones en torno de la identidad importan por su capacidad de convocar estereotipos y problematizar una definición esencialista del territorio: ante cuál es el “verdadero” y “primigenio” conurbano, o el “conurbano profundo”, “puro y duro”, diferentes personajes argumentan desde *el aguante* que consiste en “Barrio Sopapo, San Benito de Toronja, Ronda Gordo Corriendo en Bolas” o, por sus calles asfaltadas, en barrios como “parodia de la capital” (Saborido, 2020, p. 67). Entre la peligrosidad –reforzada luego por nombres de lugares inventados, en habla popular y lunfarda, que aluden a un conjunto diverso de elementos: drogas, violencia, villas– y la copia degradada o aspiracional, una joven agregará que, además de sus diferencias, algo más une a esas personas: no ser de la capital ni del campo o, como continúa otro personaje, no estar ni *adentro* ni *afuera*. A este carácter dual, un ofendido replica que las personas porteñas y conurbanas no se distinguen; de hecho, señala que estas últimas son porteños que viven al borde, en una transición o *degradé* de la ciudad o del campo de acuerdo a la perspectiva, y remata: “ustedes son una sobra de la capital, [...] los que no pudieron entrar o los que rebalsaron” (p. 71).

Los argumentos anteriores, que se reiteran en otro episodio al decir “AMBA es lo que derrama CABA” (Saborido, 2020, p. 175), parecen sugerir las mismas conclusiones a las que la escritora de aquel diario llega: “no hay un ser típico del conurbano. Un *homo conurbanus*. Sus identidades son múltiples y horizontales. Son sociales y culturales. Solo los une la geografía” (p. 72; la cursiva nos pertenece). Así, lo que parece destino, se vuelve central y gana fuerza en la sección final “Análisis y reflexión”, en la que un matrimonio dialoga sobre la identidad: mientras una sostiene que “ser de un lugar” puede generar afecto y devenir unión e identificación, el otro replica que eso es asumir la fatalidad de habitar un accidente geográfico. Incluso aquí se acerca a la opinión de una antropóloga gringa del conurbano quien, en “Vectores culturales (parte 3)”, indica: “Muchas veces ocurre que nuestro barrio es eso que queremos pero que, con cierta ternura, nos provoca burla y hasta un piadoso y cariñoso desprecio”, como si se tratara de “una condena” soportada por cierta “endofobia”, razón por la que es necesario que “el mundo nos permita sentirnos parte de él”, para existir (p. 159). La esposa del diálogo anterior, por el contrario, insiste sobre la emocionalidad fundante de la geocultura y la convicción por lo entendido como *propio*: “Lo básico para valorar de un lugar es lo feliz que fuiste ahí. [...] el narcisismo y el orgullo son el último recurso de la autoestima para dejar de sentirte lo mierda que, desde afuera, todo el tiempo te quieren hacer sentir que sos” (p. 73). El esposo coincide sobre esto último y agrega: “Lo mismo pasa con la Argentina, que es un poco el conurbano del mundo” (pp. 73-74).

Tensiones y pasajes entre lo local y lo global: el conurbano como región geocultural

El *drama* también es pensable en relación a distintas formas de existencia: el *estar* americano y el *ser* alguien europeo. Además de la mención explícita Kusch en “Civilización y barbarie (parte 2)” a propósito de la lógica existencial del ser y su saliencia, el *hacer es ser* para evitar la indigencia del mero estar y que sostiene el sentido de civilización –figurado el cemento avanzando sobre el pasto, o naturaleza– de la familia italiana Vattuone, detectamos otros jirones del pensamiento kuscheano en los escritos de Saborido a abordar a continuación.

Asistimos en “Territoriales” a un despliegue imaginario del momento “cero” de conformación del conurbano desde la lucha entre españoles y que- randés en 1580, en el que se manifiesta la asunción del punto de vista colonial y la opresión como práctica naturalizada, casi oficio: los españoles proponen,

por caso, que la comunidad querandí permanezca en las tolderías y se traslade a la ciudad solo como ejercicio de un modo esclavo de relación laboral. Diálogo conflictivo y “chicanas” mediante, discuten la ubicación del otro –estar al sudoeste o noreste, si se toma de referencia la ciudad o el conurbano, anacrónica y respectivamente– y la posibilidad del enfrentamiento, del “primer hecho de inseguridad” del conurbano: caso de sable o lanza fácil. Así, como se indica en la síntesis ofrecida entre el epígrafe y el episodio mismo, “[s]on muy pocas las opciones frente a la supervivencia. [...] Solo queda enfrentarnos, huir o integrarnos. Y ver si queda lugar en el conurbano” (Saborido, 2020, p. 161), claves de la dinámica y del conflicto territorial-cultural. En este caso, más allá de los límites mutuos puestos en discusión, será el apócrifo cronista de la expedición quien decida irse a la toldería querandí.

Será excepcional, puesto que la obediencia que españoles reclaman a indígenas en el diálogo se despliega y dramatiza como tensión en el territorio en “Civilización y barbarie (parte 3)”, cuando un grupo de piqueteros es emboscado por Julio A. Roca, tataranietao del homónimo militar y expresidente, quien detiene y amenaza con volar el tren que lo traslada rumbo a la capital. En el cierre de “Análisis y reflexión”, una psicóloga y psicoanalista social señala que “el tren, que en su momento sirvió para enviar «civilización», ahora hace lo inverso [...]. Mientras no se resuelva ese conflicto, desde el inconsciente conurbano seguirá aflorando «el eterno retorno del malón»” (p. 134). Identificamos así la orientación del recorrido conurbano-capital y los sentidos negativos que cobra ese tránsito si no es para subordinarse a lo que la ciudad espera de quienes provienen de su afuera: la latencia de esa barbarie –encarnada por lo popular, sea una persona desocupada, una trabajadora y, además, peronista– que amenaza constantemente con la disgregación del orden ciudadano.

Hasta aquí, lo que está en discusión es el *locus* de enunciación predominantemente capitalino, porteñocéntrico, metropolitano, que genera y alimenta discursos adversos *sobre* el conurbano; *locus* cuestionado y desplazado en estas páginas para hablar *desde* el conurbano, de manera situada, y sin desatender al carácter relacional con CABA, y tampoco a la desigualdad sociocultural y la conflictividad de todo territorio tomado en su dimensión histórica. De esta manera, el recorrido por diversos géneros textuales y discursivos, y por la polifonía presente en los episodios, permite reconstruir los principales debates en torno de la conformación identitaria singular de este espacio geocultural y sus des/bordes, marcada por el despliegue de lo vital localizado en tensión con los diseños porteño-metropolitano y global (Mignolo, 2013[2003]), y por las

réplicas y modulaciones de la lógica binaria centro/ciudad/lo urbano - periferia/conurbano/lo rural. El sentido negativo y su efecto subordinante, derivados de las representaciones en torno de su conformación y condición sociourbanas, son disputados al presentar la complejidad de esa construcción identitaria y de las identificaciones tejidas en el marco del capitalismo.

De allí que las opciones de supervivencia ya mencionadas –la lucha, la huida o la integración– se desarrollen en distintos episodios, para dar cuenta de las tensiones interculturales emergentes: en “Vectores culturales (parte 2)”, donde dialogan un argentino que sabe poco inglés y un extranjero que habla poco castellano, el reconocimiento mutuo y las formas de dominación a través del comercio y/o la cultura –y, cuando estos no funcionan, la violencia– son centrales para pensar, como se sostiene en la sección “Análisis y reflexión” que “[e]stamos hechos de invasiones. Estamos hechos de nuestro opresor” (Saborido, 2020, p. 113); tan es así que otro relato, denominado “Ingleses”, tiene dos partes. Sustentada en términos psicoanalíticos, se refuerza esta idea en “Vectores culturales (parte 3)”, cuando una pareja que quiere visitar el nuevo *Starbucks* de Lanús, ingresa en él, pero al salir se halla en otras ciudades del mundo: primero Bruselas, luego Porto Alegre. Un empleado latino de esta última explica que no hay local en Lanús, sino que “entraron a una proyección de sus deseos. [...] en los conurbanos del mundo [e]s un momento en el que se corporiza esa aspiración por pertenecer. Pero es toda una ilusión” (p. 157). Aquí lo que interesa es esa proyección, esa especie de voluntad ilusoria de participar de lo global –o *ser* alguien, desde la propuesta kuscheana–, mientras que lo local impondría limitaciones al deseo de estar en un (u otro) lugar³ y negar el propio.

Apuntes para una geocultura conurbana: encrucijadas, identificación y desbordes

Si lo dicho de modo precedente tensiona las representaciones del conurbano como subordinadas a la ciudad global/izada, pero, al mismo tiempo, “estamos hechos de nuestro opresor”, ¿qué liberación de los imaginarios es posible?, ¿se podrá desplazar lo popular de la marginalidad a la que determinadas representaciones lo condenan? La geografía como *suelo* y el territorio conurbano –

3 El *no lugar* –propuesto por Augé– soslaya las adaptaciones locales de los diseños globales (Mignolo, 2013[2003]) y, a la vez, supone un espacio que, sin relegar su carácter mercantil y de consumo, es dotado de sentido por la experiencia vital de quienes lo transitan; de allí que acordemos con Semán y Grimson (2007), quienes advierten sobre el riesgo de un “etnocentrismo interpretativo”, por no considerar las categorías de los participantes del escenario estudiado; más aún, no es posible desvincular a la persona de la materialidad del cuerpo y del territorio, ni vaciarla de toda condición espacial –o temporal–.

como transición desbordante o frontera porosa por sus pasajes y traducciones, con efectos sobre la identificación de sujetos— supone pensar ese cruce como escenario de opciones vitales, vinculadas con lo emocional, lo comunitario, la identidad relacional, la apertura al ejercicio de la libertad estética. Sobre esta última, en “Acerca del buen gusto”, las lógicas existenciales del ser y del estar abordadas desde Kusch animan una reflexión más sobre aquellos interrogantes.

Bajo el nombre de “Conurbadela: ¿disturbio estético o expresión de libertad?”, se presenta una crónica periodística intercalada con un reportaje a una guía turística sobre estéticas conurbanas, que para ella consisten en “[t]odo aquello que expresa una irrupción de la voluntad por sobre lo convencional del paisaje urbano” (Saborido, 2020, p. 49). Más aún, se trata de “poner una marca en el paisaje y en el mundo a partir de una prolongación de su imaginación” y dar cuenta del “goce de la libertad sin regla estética” (p. 50). Finalmente, dos testimonios de la sección “Análisis y reflexión” lo refuerzan: el primero, un psicólogo de escribanos, señala que “[l]a incertidumbre del conurbano, en su construcción de laxitud en las reglas en transición con la naturaleza a la ciudad, provoca esto: reafirmar el deseo porque la ley no se ha solidificado aún” (pp. 53-54). El otro, una socióloga de Gerli, dice que “la belleza es relativa a acuerdos sociales de cada época. [...] Quien dictamina las reglas, domina. Por eso, la rebeldía estética es también política: elige no someterse” (p. 54).

De esta manera, la geografía como “paisaje” no solo se introyecta en cada persona; como dice un personaje: “Tu entorno y tu contexto se meten en vos, te hacen pensar y ver las cosas de una manera” (Saborido, 2020, p. 52), o como advierte un epigenetista: “porteños y conurbanos [...] se van modelando, más allá de sus genes, por su entorno. La ciudad y el conurbano son un constante campo de entrenamiento para una persona.” (p. 176). Ese paisaje, además, demanda ser intervenido para su apropiación vital-emocional, pero no con la civilización, sino con la expresión del goce, del deseo y de la rebeldía ante lo impuesto por la ficción ciudadana y la pulcritud, diría Kusch; se trata de la *potencia vital*, que es estética y política. Entonces, por una vía crítica, se resignifica la comunidad local frente a la marcada como aspiración —frustrada o negada— de Buenos Aires ciudad. Como sucede con otros relatos, además del título, el epígrafe apócrifo y la introducción reflexiva con que cada relato comienza son el efecto humorístico y su carácter corrosivo, la apelación a lo insólito y al absurdo, junto a la sección final “Análisis y reflexión”, los que operan disrupciones que posibilitan extrañar y desnaturalizar las asociaciones de este

territorio con lo popular, entendido como sinónimo de pobreza, marginalidad, violencia, inseguridad, mal gusto, o su adscripción peronista, entre otros.

Narrar un territorio, entonces, lo vuelve *existente*, pero no solo en la imaginación: habilita un diálogo intertextual e intercultural en simultáneo, que re/visita al Gran Buenos Aires ya escrito por la historia cultural, para re/inscribirlo y re/escribirlo en nuevas tradiciones, para re/pensar las pasadas, re/inventarlas en el presente, con miras al futuro. De esta manera, en un recorrido que inicia desde la *terra incognita* y sus “orígenes”, pasando por la existencia y el devenir identitario, la consideración del conurbano como *geocultura*, arribamos al pluriverso caleidoscópico de Saborido. Una revisión por la historia local de los territorios de Argentina desde la escritura propone otras dinámicas interculturales de reconocimiento como forma de descolonización de los imaginarios, propios y ajenos. *Conurbi est orbi*: el conurbano es el mundo, aquí literalmente, pero también pensable para la Argentina, como conurbano del mundo.

Referencias bibliográficas

- Bonaldi, P. y del Cueto, C. (2010). Los límites del barrio. Fragmentación, conflicto y organización en dos barrios del Partido de Moreno, en I. González Bombal, G. Kessler y M. Svampa (Coords.), *Reconfiguraciones del mundo popular: el conurbano bonaerense en la postconvertibilidad* (pp. 321-367). Buenos Aires: Prometeo; Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento.
- Decreto 383/2020 [Gobierno de la Provincia de Buenos Aires]. Creación del sello editorial Ediciones Bonaerenses. N° en B.O.: 28772. Disponible en <https://normas.gba.gov.ar/ar-b/decreto/2020/383/212593>
- Góngora Villabona, L. A. (2012). Semiótica del paisaje urbano, en N. G. Pardo Abril y H. Rosales Cueva (Coords.), *Semióticas urbanas: espacios simbólicos* (pp. 29-36). Buenos Aires: La Crujía.
- González Bombal, I., Kessler, G. y Svampa, M. (Coords.) (2010). Introducción. *Reconfiguraciones del mundo popular: el conurbano bonaerense en la postconvertibilidad* (pp. 9-27). Buenos Aires: Prometeo; Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento.

- Gorelik, A. (2015). Ensayo introductorio: *Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires, en G. Kessler (Dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires* (pp. 21-69). Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIPE, Editorial Universitaria.
- Kusch, R. (2007). Esbozo de una antropología filosófica americana, en *Obras completas* [v. III]. Rosario: Fundación A. Ross.
- Mignolo, W. (2013[2003]). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Rezzónico, S. (2018). *Encrucijadas geoculturales: configuraciones de poéticas e identidades del conurbano bonaerense en la narrativa argentina contemporánea* [Tesis de doctorado sin publicar]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Saborido, P. (2020). *Una historia del conurbano*. Buenos Aires: Planeta.
- Santander, D. (Dir.) (2022). *Universo conurbano* [Serie documental]. Canal Encuentro – Monteagudo.
- Semán, P. y Grimson, A. (2007). Los no-lugares: una criatura etnocéntrica. *Konvergencias. Filosofías y Culturas en diálogo*, (15), 74-76. Disponible en www.konvergencias.net/grimsonseman134.pdf
- Silva, A. (2012). Los imaginarios como hecho estético, en N. G. Pardo Abril y H. Rosales Cueva (coords.), *Semióticas urbanas: espacios simbólicos* (pp. 9-19). Buenos Aires: La Crujía.

Aliens del conurbano

Lucía Vazquez

El alien

En estudios anteriores hemos trabajado con una caracterización de las obras que consideramos de ciencia ficción argentina contemporánea. Las temáticas abordadas abrevan a veces en motivos de la ciencia ficción clásicos, pero ocurre que en nuestra literatura encontramos pocos casos de tramas motivadas por una invasión extraterrestre.¹

En su texto “Alienígenas, mutantes, *ciborgs*, sujetos digitales: avatares de lo posthumano en la ciencia ficción latinoamericana” (2021) Antonio Córdoba propone que Latinoamérica podría pensarse como la tierra de lo híbrido y lo monstruoso, dada la superposición conflictiva de temporalidades coloniales y neocoloniales. El crítico explora cuatro criaturas que a su vez considera como posthumanas: el *ciborg*, el mutante, el sujeto digital y el *alien*.² Observamos que en nuestra literatura local y reciente no son muchos los autores y autoras que han explorado estas figuras, pero que cuando lo hacen las sitúan en espacios que por lo general no son los centros urbanos de las grandes ciudades sino sus periferias: pueblos rurales, la pampa, el conurbano.

El *alien* tiene una aparición intermitente en nuestra literatura de ciencia

-
- 1 La temática *alien* en general es importante y su presencia intermitente en la literatura argentina: una de las primeras obras de ciencia ficción temprana (Quereilhac, 2016) es *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte, en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido* (1876), de Eduardo Holmberg; se trata, sin embargo, de un viaje extraplanetario y no de una invasión extraterrestre. De gran importancia resulta *El Eternauta*, de Héctor G. Oesterheld, obra que mencionaremos más adelante.
 - 2 Los casos de Hernán Vanoli y Michel Nieva dan cuenta del *ciborg* en *Las mellizas del bardo* (2012) y *Sueñan los gauchoídes con ñandúes eléctricos* (2013, en este caso un androide). Vanoli también del mutante en *Cataratas* (2015) como Juan Diego Incardona en *Las estrellas federales* (2016) donde además hay dos personajes llamados “Salvo” y “Mano” en clara alusión a los personajes de Oesterheld. Los sujetos digitales aparecen en cuentos como los de Laura Ponce, “A través del avatar” de su antología *Cosmografía profunda* (2018).

ficción reciente, heredera de una obra icónica como *El eternauta* de Héctor G. Oesterheld³ publicada originalmente en la revista *Hora Cero* entre 1957-1959. La novedad que implicó esta novela gráfica estaba dada en gran parte por el armado de una trama local a partir de un tópico propio de la ciencia ficción foránea y clásica: la invasión *alien*. Oesterheld imaginó que la llegada de los alienígenas se producía en Buenos Aires y esto permitía el desplazamiento de los personajes entre las primeras zonas del conurbano y la Capital Federal. Hacia el final, volviendo al lugar del comienzo, Vicente López, los protagonistas se internan en el interior de Buenos Aires hasta llegar a Pergamino, una supuesta zona segura para los supervivientes de la invasión, que se caracteriza por el impulso de aniquilación y sometimiento de la raza humana. Sin palabras que medien, ni explicaciones de ningún tipo, los alienígenas llegan a nuestra región a través de otras razas conquistadas para acabar con la humanidad o someterla, convirtiendo a varios sobrevivientes en “hombres robots”. El éxito que tuvo la historieta se debió no solo a la localización de un tópico muy popular, que permitía a la vez el reconocimiento y extrañamiento de espacios urbanos y conurbanos de la realidad de los lectores, sino a su capacidad para tratar a través del género temáticas que eran propias de nuestra sociedad. Córdoba plantea que el uso del alienígena sirve para “para explorar la erosión de la soberanía nacional en la era de la globalización capitalista” (2021, p. 253). En *El eternauta*, civiles y militares unían fuerzas para combatir al enemigo, extranjero en todo sentido. El encuentro con otras razas alienígenas previamente colonizadas permitía a los personajes imaginar cuál sería el destino de su soberanía no solo como ciudad, nación, sino como humanidad.

Muchos años pasaron desde la historia de Juan Salvo hasta las obras que hoy traemos. Años en los que la dictadura cívico militar iniciada en 1976 arrasó con una generación y dejó al país en una situación económica terrible y a la sociedad en un estado de temor y posterior apatía política generada por los años de neoliberalismo en la década de los 90 (Drucaroff, 2006). Al primer gobierno democrático, cuya avanzada de juzgar a los genocidas resultó inédita en la región, le siguieron dos gobiernos consecutivos que aplicaron políticas neoliberales de hambreamiento social y cultural. La crisis del 2001 significó una

3 Encontramos en Angélica Gorodischer numerosas narraciones que relatan el contacto humano-alienígena pero por lo general van a ocurrir en otro planeta, no en la Tierra, como en el caso de los relatos de Trafalgar Medrano en su obra *Trafalgar* (1979). En el libro de Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky, del libro *Adiós al mañana* (1967), hay varios relatos breves que narran distintos estadios de invasión extraterrestre en Buenos Aires; se trata de textos hoy poco visitados o referidos por los autores y autoras recientes.

ruptura que, al decir de Elsa Drucaroff (2011), mostró a los jóvenes que podían ser protagonistas o al menos testigos del suceso histórico. Con el kirchnerismo la militancia política volvió a ocupar un lugar importante en la juventud. Los escritores que aquí nos ocupan publican sus novelas en estos últimos años y pertenecen a la generación de postdictadura que señala Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*. Podemos pensar con Córdoba que de alguna manera la inquietud por la soberanía volvió a aparecer en los textos que nos traen nuevas invasiones alienígenas.

Sergio Bizzio (Ramallo, 1956) publica en 2001 *En esa época*, una novela que narra una invasión alienígena durante la excavación de la zanja de Alsina. El mismo autor en 2020 publica *Tres marcianos*, realizando un movimiento interesante desde la apuesta editorial al incluir en el título el término que representa al extraterrestre en su versión más masiva, tanto en la literatura como en el cine, siendo Marte representante de cualquier planeta que no sea la Tierra. En los relatos de este libro, Bizzio explora la llegada alienígena a la pampa. Luciano Lamberti (Córdoba, 1980) publica en 2016 *La maestra rural*, en la que imagina una conspiración extraterrestre que crece desde un ignoto pueblo rural hasta casi dominar el mundo. La maestra rural y poeta Angélica Gólik publica poemarios que tienen un efecto que podríamos pensar de *abducción* en sus lectores. Un joven poeta, Santiago, comienza a obsesionarse con su figura y su literatura. De tonos lovecraftianos, la novela de Lamberti está llena de humor y de momentos, según sus propios dichos, de “películas de clase B de ciencia ficción” (Lamberti, 2016). Como otras de sus obras, la novela de Lamberti se codifica en el terror, que en este caso podríamos pensar emparentado al horror cósmico. Retrasando un poco más el momento de comentar las obras que nos ocupan, debemos mencionar una novela de publicación muy reciente, ganadora del premio Futurock 2022, *Quiembra el álamo*, de Roberto Chuit Roganovich (Córdoba, 1992). Aquí también la temática *alien* se cruza con la historia de un pueblo ubicado en una locación imprecisa que podría ser del sur patagónico.⁴ Formalmente, la presencia *alien* aparece en el texto en apartados que rompen con la lógica narrativa (coral también, fragmentaria en cuanto a la progresión temporal) en los que predomina un lenguaje poético, por momentos carente de un referente posible, en bastardilla. La presencia alienígena se “comunica” también con uno de los personajes, en este caso mostrándole vi-

4 Que a su vez recuerda al de *La masacre de Kruguer*, de Lamberti, de 2019.

siones. A diferencia de *La maestra rural*, en la que nunca vemos “el” momento de la invasión, la novela de Chuit vuelve una y otra vez a la noche de la llegada de las naves, que recuerda en su estética a las imaginadas por Denis Villeneuve en su adaptación de la *nouvelle* de Ted Chiang *Story of your life*, *Arrival* de 2016: alargadas –como obeliscos–, inmóviles, oscuras.

Las invasiones

El momento de la invasión será un punto al que la narración de *Los Quilmers* (2023) de Leandro Ávalos Blacha (Quilmes, 1980) también regresa una y otra vez: en medio de un fogón festivo en Bernal, una noche aterrizan los *ovoides* o, como también se les dice directamente, los *marcianos*. En su última novela, Ávalos Blacha retoma su propia tradición –que podría ser también la de Lamberti– de una escritura carente de solemnidad, que en este caso podría acompañar el momento de la invasión como en Oesterheld; el humor y lo absurdo son casi principios constructivos en *Los Quilmers*. Como ya lo había hecho en *Berazachussetts* (2007) y en *Malicia* (2016), Ávalos Blacha trabaja con monstruos del terror y la ciencia ficción clásica en un entorno fuertemente situado: zombis en la ex Berazategui globalizada del futuro y vampiros en Villa Carlos Paz. Los “visitantes” o “bichos” de *Los Quilmers* bajan de sus naves en Bernal y de a poco van sometiendo a todos sus habitantes. Las estrategias de invasión y sometimiento de la población humana son diversas: sectas, *reality shows*, museos de *selfies*, nuevos manuales de historia; la violencia de los *quilmers* se da solo en el plano cultural (a simple vista), y aprovechan para ejercerla los medios de comunicación que la humanidad ha hecho centro de sus vidas como la televisión, el *streaming* y las redes sociales.

A Ávalos Blacha le interesa el mundo del espectáculo, como lo demostró en obras anteriores, en las cuales los “famosos” de los noventa y primeros dos mil son personajes que pueden hacer apariciones periféricas o más centrales. Los protagonistas de Ávalos Blacha son maestras, policías, adolescentes, jubilados que hacen teatro comunitario, gente “común” del conurbano que toma mate y cerveza en la vereda y debe ganarse el pan día a día. La inserción de los alienígenas en la vida cotidiana se da en un plano formal en la construcción de la novela a partir de una serie de relatos cuyo núcleo narrativo es el de la invasión. Distintas voces aparecen representadas para dar cuenta de la nueva composición del tejido social post-invasión: la resistencia, los nacionalistas, los aliados-infiltrados. El modo en el que los personajes reaccionan a los mar-

cianos y su fuerza invasora remite por momentos explícitamente a dinámicas sociales de la última dictadura y de violencia estatal:⁵ “Se dio cuenta de que los que hablaban eran los abducidos y les daban mensajes diversos. Saludos a familiares. Descripción de planes y torturas de los visitantes y sus dioses. Listas de sus infiltrados entre los humanos” (Ávalos Blacha, 2023, p. 55). Están quienes desaparecen, quienes se rebelan, quienes se vuelven cómplices de la invasión. El episodio del museo de la *selfie* explicita asesinatos de opositores políticos que aparecen embalsamados y exhibidos con un cartel que dice “#Derrotados”. En esta sala está expuesto el supuesto cadáver del máximo líder de la resistencia, Juan Cano⁶ “de rodillas, con las manos atadas en la espalda y los ojos vendados” (Ávalos Blacha, 2023, p. 109) a punto de ser “ajusticiado” por atrás.

La religión y los consumos culturales populares son la vía de entrada más fluida para la colonización extraterrestre. Sin embargo, hay una estrategia que nos remite a *El eternauta* y a un tratamiento clásico de género del tópico *alien*: la usurpación de cuerpos.⁷ Al igual que con los “hombres robots” de Oesterheld, para los personajes de *Los Quilmers* es en muchas ocasiones casi imposible distinguir a sus seres queridos de simples cáscaras que ocultan la presencia alienígena.

Según Gladys, los visitantes estaban en todas partes. Algunos conservaban la forma ovoide. Los más peligrosos se camuflaban bajo el aspecto de humanos. Estaban en la tele, contando las noticias. En la radio, infectándonos con canciones. Empezaban a meterse en política y en los sindicatos. En el deporte (Ávalos Blacha, 2023, p. 57).

Con esta ambigüedad entre el invadido y el invasor juega también la novela breve de Gonzalo Santos (Avellaneda, 1984), *Pampa alucinada* (2023). Es un relato que alterna entre dos escenas: durante la primera parte tenemos la his-

5 El “gatillo fácil” o el accionar violento de los policías también es recurrente en esta novela.

6 Su nombre remite a Juan Salvo, protagonista y héroe de la resistencia de *El eternauta*, en un guiño entrañable a la tradición narrativa argentina de las invasiones extraterrestres.

7 Uno de los máximos exponentes anglosajones es *The Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos* o *Los invasores de cuerpos*), una novela de ciencia ficción escrita por Jack Finney y publicada en 1955 aunque se divulgó originalmente en 1954, como serie por entregas, para *Colliers Magazine*. Las adaptaciones cinematográficas de 1956 y de 1978 con el título *Invasion of the body snatchers* la convirtieron en clásico. También hay una historia corta de Philip K. Dick, *The Father-Thing*, publicada en diciembre de 1954 en *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, que utiliza la idea de la duplicación de seres humanos en vainas, siendo el fuego el método de destrucción de estas.

toria de Alejandro, un periodista que usa una aplicación para subir videos sexuales llamada *Onlyweirdsex*, y Mateo, un preadolescente de familia marginal que se encuentra con un ser que no es de este planeta. La “cosa” como la llama muchas veces “no era humana, pese a su forma ligeramente antropomórfica” (Santos, 2023, p. 12) y es de color azul.⁸ Mateo la encuentra en las ruinas de un viejo hotel, en la zona de un antiguo balneario municipal del conurbano. La inundación reciente, las ruinas, los escombros, el barro y la putrefacción dan cuenta de un escenario postapocalíptico, a diferencia del “mundo cero” (concepto de Darko Suvin de 1984) de Lamberti o Ávalos Blacha que se construye en la diégesis como mimético. Es decir, mientras que en *Los Quilmers* el mundo previo a la invasión es similar al nuestro, en Santos tenemos ya dado el salto hacia el futuro, típico de la ciencia ficción, en este caso luego de un evento que cambió el mundo como ahora lo conocemos.

Las historias de Alejandro y de Mateo parecen no relacionarse en la primera parte pero en la segunda se funden en una, ocurriendo que cada capítulo desembocará en el otro de forma lineal. La narración que protagoniza Mateo finaliza en la primera parte luego de que su familia se coma al *alien* asado (a la parrilla) y muera, y el joven sea asimilado/abducido por el alienígena. El nombre de Mateo aparece en la segunda parte para referir a un androide que Alejandro atropella y rescata, y que usará luego para hacer un video en la plataforma de videos sexuales. Hacia el final de la *nouvelle* se “revelará” que Mateo no era un androide, que todo fue una especie de gran puesta en escena (como un *reality* por qué no) y que su origen podría o no estar asociado a una intervención alienígena. Si nos quedamos analizando solo la primera parte y prescindimos de esta superposición de posibles capas de realidad del final, podemos observar algunas particularidades que colocan a Santos en otra línea distinta de la que venimos pensando.

Para empezar, no se trata de una invasión en los mismos términos que en las otras obras, (aunque se refiera en varios momentos un cierto hecho en Bratislava) sino de la aparición de un solo alienígena, que en principio no vendría con fines invasivos. Mateo lo encuentra ya moribundo y termina de rematarlo, no sin antes escuchar unas palabras que “la cosa” le murmura. Qué le dice no es dicho en el texto pero opera en Mateo un cambio de comportamiento, se

8 Por una cuestión de espacio no pudimos dedicarnos a ver las características físicas de los *aliens* que en *Los Quilmers* van variando, sumado a que vienen también con otras criaturas como el Mení o el monstruo marino Edwina.

vuelve dueño de un saber que le permite no comer al *alien* asado y sobrevivir, para después encontrarse/fundirse, confundirse, de otro modo con la entidad. Y la actitud humana generalizada frente a la aparición del otro incognoscible (Jameson, 2009) ni siquiera es de defensa: casi sin extrañamiento los personajes operan sobre el cuerpo alienígena en pos de su supervivencia (amenazada de manera previa) y ven en él un alimento posible en un mundo en ruinas en el que se comen gatos y algún que otro pájaro cuando aparece.

El “detalle” de que al *alien* lo *hagan a la parrilla*, sumado a elementos que componen el escenario de ruinas que habitan Mateo y su familia, remite a una práctica muy localizada que es la del asado, costumbre casi ritual en los conurbanos y el campo bonaerense. No podemos dejar de ver también aquí una cuota de humor, ya que a la pregunta sobre qué se haría si *acá* se encontrara un extraterrestre, se responde: “un asado”, remitiendo a un estereotipo que resulta cómico en ese contexto. Casi una extrapolación de la frase de Martín Fierro en el tercer canto de *La vuelta*: “todo bicho que camina/ va a parar al asador” (Hernández, 1996, p. 53), en un código de ciencia ficción; un acercamiento al título del texto, que intenta reunir dos campos de sentido cada vez más vinculados.⁹

Santos juega con otro de los monstruos que piensa Córdoba, no solo tenemos el *alien* sino al *cyborg*, y los hibrida. La elección de Ávalos Blacha de llamar alternadamente a los aliens “marcianos” remite a una imaginería clásica mientras que con Santos la “cosa” tiene un referente que se amplía y puede enrarecerse más. En *Pampa alucinada* no hay resistencia a una posible invasión porque tampoco pareciera haber lazos comunitarios como los de los habitantes de Bernal. En este sentido podríamos ubicar *Pampa alucinada* en diálogo con *Tres marcianos* de Bizzio donde el contacto alien-humano se da uno a uno y el espacio rural –o al menos el no-urbano– es la escena propicia. La historia individual contrasta formalmente con el armado coral de mundo que se produce en *Los Quilmers* donde cada individualidad compone a la comunidad y aporta información en varias temporalidades (en orden, distintos momentos desde la llegada hasta el final que retomará por un artificio el comienzo).

9 El trabajo de Michel Nieva en *La infancia del mundo* (2023) y *Sueñan los gauchoídes con ñandúes eléctricos* (2013) de trabajar con elementos de la gauchesca y la ciencia ficción, o de Juan Ignacio Pisano en *El viento de la pampa los vio* (2021), permiten hablar de una ciencia ficción “gaucho-punk” para tomar un término del propio Nieva en el que se condensan el ciberpunk y la gauchesca. María Laura Pérez Gras habla de “gauchos del fin del mundo” en un artículo reciente. Por mi parte, desde mi tesis de Maestría vengo estudiando el vínculo entre los futuros que configura la ciencia ficción argentina contemporánea y el siglo XIX.

No hay espacio en este breve trabajo para seguir avanzando pero me gustaría detenerme aquí y plantear algunas líneas para seguir pensando este posible corpus de *aliens* rurales, conurbanos, pampeanos, pueblerinos, del interior del país. Se trata de relatos fragmentados en los que intervienen distintas voces narrativas y distintas líneas temporales que no siempre son narradas en orden cronológico. La irrupción de “lo otro” requiere de estrategias narrativas no homogéneas. El extrañamiento ante la invasión tiene poco o nulo lugar y es reemplazado por una reacción casi inmediata de combatividad o de sumisión. Esto parece estar en consonancia con gran parte de la producción de ciencia ficción argentina de las últimas décadas, en las que no ocurre una detención en el momento del quiebre que produce el cambio social, ya sea un meteorito, una explosión química, una invasión zombi, hasta la llegada de un fenómeno como “la intemperie” en *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005).

El alienígena arriba adoptando formas humanas o similares y/o prácticas culturales propias del territorio para integrarse al tejido social o bien la respuesta humana se produce en esa línea. El ejemplo del equipo de fútbol que arman en *Los Quilmers* es uno de los más evidentes. A la falta de extrañamiento y fragmentación narrativa se le suma la imposibilidad o dificultad de hacer frente de manera organizada a la invasión o llevar a cabo una convivencia pacífica en la que tanto humanos como extraterrestres puedan conservar sus “otredades”. No tenemos “finales” propiamente dichos, la invasión alienígena puede comenzar en la diégesis pero no termina. No hay una resolución en el sentido de que no vemos un nuevo estado de cosas, no llegamos a ver cómo queda la sociedad luego de la invasión o el contacto.

Cuando Ezequiel De Rosso (2021) señala que en *La maestra rural* hay una “multiplicidad de narradores, personajes y líneas narrativas [que] hace difícil imaginar una trama que pudiera seguirse o abandonarse: la historia que cuenta la novela no es nunca la que cuentan los narradores y el sentido de lo narrado solo emerge del mosaico” (p. 25), podemos pensar que también estas palabras le cabrían a una lectura tanto de *Los Quilmers* como de *Pampa alucinada* y las obras recientes mencionadas. Esta apertura formal es la que, creemos, también posibilita hoy el funcionamiento de un tópico básicamente extranjero en un entorno local,¹⁰ que constituye un espacio que no es el de la centralidad de las capitales urbanas, sino que se conforma más allá de las

10 En *El eternauta* teníamos una narración clásica y en principio ordenada cronológicamente. La ruptura se daba en la aparición de Salvo frente al autor (el propio Oesterheld) volviendo del futuro.

fronteras que separan ciudad de campo/conurbano/pampa, tierras propicias, al parecer, para lo híbrido y lo monstruoso.

Referencias bibliográficas

- Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía.
- Ávalos Blacha, L. (2016). *Malicia*. Buenos Aires: Entropía.
- Ávalos Blacha, L. (2023). *Los Quilmers*. Córdoba: Caballo Negro.
- Bizzio, S. (2020). *Tres marcianos*. Buenos Aires: Interzona.
- Bizzio, S. (2022 [2001]). *En esa época*. Madrid: Blatt & Ríos.
- Córdoba, A. (2021). Alienígenas, mutantes, *ciborgs*, sujetos digitales: avatares de lo posthumano en la ciencia ficción latinoamericana, en S. Kurlat Ares y E. De Rosso (Eds.), *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. Nueva York: Peter Lang.
- Chuit Roganovich, R. (2022). *Quiebra el álamo*. Buenos Aires: Futurock.
- De Rosso, E. (2021). El continuo de Nervo y el cansancio de la razón, en S. Kurlat Ares y E. De Rosso (Eds.), *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. Nueva York: Peter Lang.
- Dick, P. K. (1999). *The Father-Thing*. Florida: Millennium Paperbacks.
- Drucaroff, E. (2006). Narraciones de la intemperie. *El interpretador*, (27), s/p.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Finney, J. (1955). *The Body Snatchers*. Editor digital: Titivillus.
- Hernández, J. (1996). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cámara argentina de papelerías, librerías y afines.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Lamberti, L. (14.09.16). Entrevista. *El Ciudadano* (Rosario). Disponible en <https://www.elciudadanoweb.com/la-maestra-rural-de-luciano-lamberti-una-experiencia-perturbadora/>
- Lamberti, L. (2016). *La maestra rural*. Buenos Aires: Random House.
- Lamberti, L. (2019). *La masacre de Kruger*. Buenos Aires: Random House.
- Mairal, P. (2005). *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona.
- Nieva, M. (2013). *Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

- Nieva, M. (2023). *La infancia del mundo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Oesterheld, H. G. (2011). *El Eternauta*. Buenos Aires: Doedytores.
- Pérez Gras M. L. (2023). Gauchos del fin del mundo: los espacios del terror decimonónico en la narrativa del siglo XXI. *Exlibris*, (12), 44-60.
- Pisano, J. I. (2021). *El viento de la pampa los vio*. Rosario: Baltasara.
- Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ryder, A. y Villeneuve, D. (2016). *Arrival*. Estados Unidos: Joe Walker.
- Santos, G. (2023). *Pampa alucinada*. La Plata: Libros del cosmonauta.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE.
- Vázquez, L. (2020). *El futuro ya pasó. La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado*. [Tesis de Maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/12861>

Para no fetichizar al “narco”: de México al Cono Sur, una relectura de *Si me querés, quereme transa* de Cristian Alarcón

Lucía Battista Lo Bianco

El narco es eso otro que nos pasa.

Gabriela Polit Dueñas

Ya lo escribió Marx en el siglo XIX: el crimen en la sociedad capitalista es productivo. Para resumir, digamos que no solo produce mercancías (entre las cuales se encuentra, por supuesto, la literatura al respecto) y un sinfín de oficios “ilegales”, sino también todo tipo de andamiajes estatales dedicados a vehiculizar y castigarlo. Esta idea es recatada por Josefina Ludmer (1999), quien comienza su libro-manual sobre la novela criminal, haciendo un repaso de ese texto marxiano, difundido como *Elogio del crimen*. Allí, la crítica argentina señala con Freud que el hecho delictivo “sirve para trazar límites, diferencias y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (p. 14).

Precisamente, consideramos que un proceso de indagación en torno a una “identidad cultural ajena u otra” es lo que parece emprender Alarcón en su crónica. La identidad cultural de lo *narco*, o mejor, de lo *transa*. Así lo lee el crítico argentino Bruno Giachetti, cuando afirma que, de conjunto, la crónica puede leerse como un “contra-relato que erosiona la figura canonizada del narco-criminal” (2020, p. 88). Y es desde este punto de vista, de una relectura o una lectura a contrapelo (Benjamin, 1940) –para decirlo con una fórmula canónica– que me interesa volver a este texto ampliamente visitado por la crítica reciente de la literatura argentina, y que, asumo, ha tenido presencia e insondables recorridos en ediciones previas de este simposio sobre literaturas y conurbanos.¹ Aunque, paradójicamente, *Si me querés, quereme transa* no es una

1 No obstante, es necesario señalar que la llamada “narcoliberalidad” (entre la cual encontramos tanto relatos de ficción, como de no ficción) no tiene una amplia presencia en la literatura argentina. Esto se explica, entre otros motivos, porque su presencia social, a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes de la región latinoamericana, aún está circunscripta a determinadas ciudades o zonas específicas dentro de estas. A pesar de esto, en los últimos años se publicaron una serie de novelas que tematizan el fenómeno, *Rojo Sangre* (2017), de

crónica sobre el conurbano en sentido estricto, es decir, territorial. Pero, en los estudios literarios, la etiqueta de lo “marginal” parece englobar ampliamente zonas periféricas de las metrópolis, desdibujando delimitaciones jurisdiccionales. A fin de cuentas, la villa de la crónica es un margen al sur del barrio de Flores y un territorio que, en el imaginario se asemeja más a la vida de los sectores populares del otro lado de la General Paz o del Riachuelo, que a la de los barrios del Norte u otras zonas residenciales de la Ciudad de Buenos Aires.

Pero, para no desviarnos del asunto, dejemos por ahora a un lado esta idea de “imaginario socialmente construido” (Delgadillo, 2016; Vigueras, 2020) a la cual volveré más adelante. En un acercamiento un poco tangencial y temerario, me interesa revisar la narración de Alarcón, una de las primeras y más difundidas que ponen en circulación el tema “-narco” en la literatura argentina, a la luz de los postulados que la crítica literaria latinoamericana reciente ha hecho en torno a lo que denominó “narcoliberalidad”, y más específicamente, poniéndola en relación con la revisión crítica de este corpus narrativo que hace el mexicano Oswaldo Zavala. En primer lugar, permítaseme un *disclaimer*. Cuando la crítica latinoamericana escribe sobre “narcoliberalidad”, está pensando en literatura mexicana o colombiana. Solo en los últimos años se ha insistido en la presencia del tópico en la narrativa chilena, argentina, boliviana o peruana. Y entonces, otra advertencia que, aunque parezca obvia, es necesaria para no incurrir en equívocos: la presencia del tema-problema del narcotráfico en términos sociales y su aparición en el debate público –y académico, tanto en el campo de los estudios literarios, como en general–, de ninguna manera tiene igual relevancia en Argentina, respecto de lo que ocurre en países como México, Colombia o Ecuador. ¿Entonces? Entonces, volvamos a Zavala.

El crítico mexicano señala en su libro de 2018, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, que a instancias de los Estados (estadounidense, colombiano, mexicano) se ha construido, al menos desde los años 70, lo que él denomina una “narconarrativa”, conforme se fue instalando en la región latinoamericana la llamada “guerra contra las drogas”, en tanto estrategia de “combate” al narcotráfico. Según Zavala, esta discursividad oculta las condiciones de posibilidad del tráfico ilegal en una economía globalizada, adjudica la totalidad de la violencia social a los llamados “cárteles de droga” que “batajan entre sí” y apunta a demonizarlos, volviendo al llamado “narco”, inasi-

Rafael Bielsa, *El cielo que nos queda* (2019), de Nicolás Ferraro y *Pistoleros* (2021), de Paula Castiglioni.

milable para la sociedad. Así, se logra modelizar un “enemigo interno” al cual es necesario capturar, sin importar las consecuencias, que generalmente no solo son violentas, sino devastadoras. Esta narconarrativa, que poco a poco se ha ido transformando en un *habitus* oficial (Bourdieu, 2014) para inteligir al “narco”, va instalando “sentidos comunes” con efectos de verdad que cristalizan en verdaderos mitos. A su vez, esta matriz discursiva mitologizante es difundida por boletines oficiales, reproducida en instancias judiciales, reciclada en los medios masivos de comunicación y redes sociales, se instala como doxa e ingresa al panorama cultural a través de la producción de series y novelas. Pero lo más pernicioso es su reproducción en el periodismo narrativo o en los textos de crónica o no ficción, que suponen un pacto de lectura referencial y cierto compromiso explícito con la veracidad de los hechos (Monsiváis, 1980; Villoro, 2005; Bernabé, 2006; Reguillo, 2007). Además, hay que agregar que la tradición de la crónica latinoamericana la ha ubicado siempre en un rol de enfrentamiento y develación frente al Estado –y no a la inversa–, y en este sentido, la ha politizado (Amar Sánchez, 2008; Carrión, 2012). Así es como Zavala (2022) concluye que la “guerra (contra el “narco”)” comienza en las palabras, es decir, en la conceptualización y narrativización que se hace del fenómeno.

Es por esto, que el rastreo de esta terminología bélica, delimitada por un paradigma securitario, que vuelve “inteligible”, narrativiza y busca representar al “narco”, es lo que me interesa operativizar en la relectura de la crónica de Alarcón. No porque en Argentina exista una “guerra contra el narco” comparable a lo sucedido en México o Colombia,² sino porque la narconarrativa es la “plataforma epistémica” (Zavala, 2022) que se ha exportado desde esos países –intervención imperialista mediante– al resto del continente. Por ello, es útil rastrear cómo, para el año 2010, cierta jerga –como expresión de determinada conceptualización–, ya comienza a aparecer en la literatura argentina; país en el cual, sin embargo, no contamos con profusa literatura sobre narcotráfico.

Igualmente, cabe señalar que, según Giachetti, el estereotipo del narco-criminal no estaría plasmado en la crónica de Alarcón, ya que esta mostraría la cotidianidad más íntima de sus vidas, de sus afectos, la precariedad de su

2 La sucesión de asesinatos ocurridos durante el mes de marzo en la ciudad de Rosario y la respuesta estatal del gobierno nacional y provincial de apostar por reforzar la militarización, ponen en tensión esta afirmación, originalmente formulada en septiembre de 2023, durante el Simposio. Se abren, por esto, una serie de interrogantes sobre el devenir de la espiral de violencia desatado en Rosario, Santa Fe y la región, ya que, sobran estudios académicos e investigaciones periodísticas que constatan con cifras que la militarización no reduce la violencia, por el contrario, la profundiza. (Escalante Gonzalbo, 2012; González, 2013; Zavala, 2022).

condición en el mundo. En este sentido, consideramos que, en efecto, en estas páginas no aparece en primer plano esa figura propia de las “narconovelas” mexicanas, la del “narco” todopoderoso que pone en jaque el poder del Estado y la vida en comunidad. No obstante, sí encontramos que se filtra cierto fetichismo en el modo de representar al mundo “narco”, mediante el empleo de un léxico y procedimientos de figuración y escenificación narrativa que remiten a un paradigma conceptual guerrerista con ecos de narconarrativa.

Transa no es narco

El mecanismo de cierto tratamiento hiperbólico en el trazo de los personajes se pone de manifiesto en determinadas declaraciones de la protagonista (Alcira), que pasan por el tamiz del periodista-entrevistador. Así, la crónica de Alarcón no es un relato sobre el mundo “narco”, tal como lo ha narrado la “narcoliteratura” (jefes de grandes organizaciones delictivas que trafican cuantiosas cantidades de droga y de dinero, manipulan rifles AK-47, controlan territorios enteros como “feudos”, sufren la persecución policial, se enfrentan entre sí sitiando ciudades enteras, tienen vidas ostentosas, aunque breves, y una muerte violenta asegurada), sino que se trata de una crónica sobre lo “transa”. Lo sabemos desde el título. Es decir, es una no ficción sobre el narcomenudeo, o mejor, sin jerga, sobre los vendedores de drogas ilegales al por menor. Se dice en reiteradas ocasiones que personas como Alcira son el escalafón más bajo en la “cadena” de ese mercado ilegal, aunque rápidamente también comience a hablarse de “los capos de las redes” (Alarcón, 2022, p. 28). Se menciona, además, de manera hiperbólica al negocio como “una máquina que mata, que elimina, capaz de perder al ser humano, porque *da poder, más poder que ningún otro*. Cualquier cosa es poca al lado de semejante negocio.” [los destacados me pertenecen] (Alarcón, 2022, p. 22).

Sobre esta terminología que rápidamente aparece a la mano para narrar el “narco-mundo” marginal, más allá de sus alcances criminales reales, apunta Zavala:

El discurso dominante sobre el narco ha producido una fórmula cuyo léxico y significado sedimentado permiten por sí solos un sentido narrativo específico. Escribimos *narcotraficante, sicario, plaza, guerra y cártel* y con esas palabras reaparece de inmediato el mismo universo de violencia, corrupción y poder que puebla por igual las páginas de

una novela y las planas de un periódico. [...] El lenguaje para describir esa realidad está fatalmente colonizado por ese *habitus* de origen oficial que sólo en contadas ocasiones es posible fisurar [destacado en el original] (2018, p. 57).

La guerra como paradigma narrativo (de fetichización mercantil)

Así, la crónica no escatima en ofrecer máximas sobre las supuestas lógicas del mundo “narco”, hoy en día, seriamente discutidas (también en Argentina).³ Dice, por ejemplo, “para sostenerse en el negocio en niveles medios, como mayorista de una zona, es necesario el control del territorio” (Alarcón, 2022, p. 29), lo cual remite necesariamente a la explicación clásica de la violencia dada por el discurso oficial. Más adelante el léxico bélico y la “jerga narca” aparecen literalmente. Ya en el segundo capítulo se dice “Chaparro, el *capo* narco por aquel entonces, como parte de su *ejército* privado” (Alarcón, 2022, p. 64); se señala a Ángel con el mote militar de “*soldado* de los transas” (Alarcón, 2022, p. 65); o más todavía, en un afán animalizante (metáfora “tradicional” de deshumanización del otro) se habla de los sicarios como “los perros”, y de los segundos al mando como “chacales” (Alarcón, 2022, p. 66). Siguiendo a Zavala, podemos afirmar que esta jerga militarista y deshumanizante, con la cual se narran las conductas y disputas de los narcomenudistas, obedecen a una racionalidad securitaria, ontológicamente ordenada desde el Estado (y reproducida luego en la prensa y en los productos culturales), que delimita los límites epistémicos desde los cuales se aborda y narrativiza la vida y obra de estos sectores delincuenciales. Configurándolos progresivamente como criaturas monstruosas, con conductas no humanas, que se encuentran por fuera de la sociedad, en pos de legitimar estrategias de criminalización violenta.

De esta manera, vemos que el afán mitificador de las conductas del “narco” se filtra en el relato de Alarcón, también al momento de la reconstrucción de los hechos, según dicta la imaginería popular. Es decir, los testimonios de los habitantes de Villa del Señor entrevistados por el periodista, también poseen un halo espectacularizante. Por ejemplo, en uno de los primeros episodios de sangre, el asesinato de Valdivia por parte de la alianza Chaparro-Aranda-Reyes, se dice:

3 Ver Ruchansky, E. (ed.). (2019). *Que el narco no te tape el bosque. La maquinaria prohibicionista en Rosario y la región*.

Había sesos de Valdivia en la pared. Se veía en los *flashazos* de los disparos. Eso fue lo que quedó en la memoria de la gente; los pasamontañas, y esa forma de matar tan espectacular que no se había visto antes en Villa del Señor. [...] Iban con las caras cubiertas, como en la guerra, como los de Sendero Luminoso, que llegaban en la noche y no dejaban títere con cabeza [destacados en el original] (Alarcón, 2022, p. 86).

Y aquí vemos que la vinculación de los peruanos del Clan Valdivia y el Clan Reyes con la guerrilla maoísta de Sendero Luminoso aporta cierta estela mítica, que conecta el quehacer narco con lo militar: “la lógica de la guerra es la que sostiene la lógica del narcotráfico” (Alarcón, 2022, p. 137), confirma el narrador. Reeditando así la reiterada explicación oficial de las razones de la violencia, repetida hasta el hartazgo en contexto mexicano: “los cárteles luchan entre sí por el poder de la ‘plaza’” (Zavala, 2022).

Esta mitificación se condensa particularmente en la representación que el narrador-investigador hace de la figura de Marlon Aranda. De él no solo sabemos que es uno de los protagonistas a quien el periodista nunca pudo entrevistar –lo cual colabora en su mitología–, sino que hacia el final del relato se le asigna una categoría que funciona como significante vacío en la narconarrativa: la de “Jefe de jefes” (Alarcón, 2010, p. 341). Según Zavala (2022), la aparición original de este significante en México, data de la década del 90, y refiere al supuesto “jefe del Cártel de Juárez”, el “capo narco” que abre la era neoliberal, Amado Carrillo Fuentes. Y se ha ido reciclando referencialmente de acuerdo al ascenso y caída de los múltiples “capos narcos” de los diversos “cárteles”, que los sucesivos gobiernos van catapultando en ese país como “enemigo principal de la seguridad nacional”. Obviamente aquí, en el relato de Alarcón, la referencia condensa una muchísima menor escala delincencial⁴. Sin embargo, es llamativo que aparezca ese concepto que se ha traficando del discurso mediático-político al panorama cultural, a partir del famoso corrido homónimo de los Tigres del Norte de 1997, pasando por la película *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, hasta llegar a la novela que modeliza en la ficción

4 Por empezar, porque, como ya se dijo, se trata del retrato de la vida de narcomenudistas en Bajo Flores, además de que Argentina tiene un rol específico en el comercio de drogas ilegales a nivel regional. A diferencia de México, que además limita con Estados Unidos –el principal destinatario del narcotráfico–, no es un país productor de estupefacientes, sino de acopio y exportación.

el arquetipo del “narco”, *La reina del sur* (2002), del español Arturo Pérez-Reverte, para luego transmutar en las “narcocrónicas” sobre Joaquín *el Chapo* Guzmán, de Diego Enrique Osorno (2009) y Anabel Hernández (2010), que lo reproducen en el periodismo narrativo. Así, al comienzo del relato, afirma el narrador respecto de Aranda:

El nombre de guerra de Marlon siempre fue Marlon. [...] Así figura en *incontables causas* en las que se lo ha investigado. [...] La construcción de una figura de poder dentro de un territorio suele tomar prestado lo que necesita de la *ficción*, hasta para convertir una biografía imposible en un relato oral que se vale por sí mismo, capaz de *ser verosímil y de perdurar* [destacados míos] (Alarcón, 2022, p. 106-7).

En este sentido, también en 2010 el cronista mexicano Juan Villoro señaló que “los narcos carecen de currículum; solo tienen leyenda”. Y en este punto, abona a nuestro análisis la perspectiva crítica que provee César González para desarmar este tipo de configuraciones. El escritor y cineasta villero señala que, desde el mundo *mainstream* se lee a la marginalidad del mismo modo que a una mercancía, a la cual, como se sabe, para que circule en el capitalismo, es necesario procurarle una mitificación. En su libro, *El fetichismo de la marginalidad* (2021), en primer lugar, señala que “lo de bandas de narcos que gobiernan los barrios con arsenales sofisticados no es más que una mera fantasía” (2021, p. 118), para abundar luego en la convivencia obligada entre vecinos pobres criminalizados y gendarmes como titanes del orden. Y, en segundo lugar, cabe rescatar una reflexión en clave de justicia epistémica. Resalta el escritor que “la marginalidad es una reserva renovable de productividad artística y salarial” (2021, p. 13), los artistas la abordan como si poseyera poderes mágicos o sobrenaturales, se la narra

desde una perspectiva fantasiosa, no empírica sino mitológica. [...] como una leyenda de un carnaval canibalístico de feroces perros mutilándose sus propias patas [...], cuasi humanos, criaturas extraviadas del orden natural, analfabetos que no pueden firmar el contrato social. [...] Bajo la excusa de exhibir una supuesta tradición naturalista en la actuación de esos relatos se esconden personajes forzados a repetir estereotipos (González, 2021, p. 13).

Y aquí aparece un problema caro a la tradición testimonialista latinoamericana: el de la autorización del lugar de enunciación, o la mediación o ventriloquía, en términos de Elzbieta Sklodowska (1993), o en palabras de Jean Franco (1992), “la lucha por el poder interpretativo”. ¿Quién puede hablar? ¿En qué sentido, sobre qué y cómo puede hacerlo? Dice González –pensando en la representación cinematográfica, pero sirve igualmente para la literatura–,

no es que se excluye a ciertas poblaciones de la pantalla, se las incluye bajo lo que otros piensan de ellas, se invaden los territorios de la pobreza para saciar pulsiones antropológicas y recaudar. Se nos rebosa la conciencia con un cliché del retrato marginal, desgastado pero inagotable (2021, p. 13).

En este sentido, tal como también afirma el escritor, estas narrativas de la marginalidad como mercancía fetichizada –donde lo narco se instala como parte ineluctable de “caída” en ese mundo, agregamos– redundan en crónicas policiales de “excitadas mitologías del ladrón” que trasuntan a la par del “fascinante ego del cronista” (González, 2021, p. 43), y se destinan a un público masivo que ya tiene internalizada la retórica de la narconarrativa. Asimismo, interesa incorporar a la reflexión lo señalado por Alicia Montes, en torno a la construcción autoral, en términos de *transa* (en el sentido de transacción), que la crónica de Alarcón propone. Es decir, se procura un intercambio en un mercado editorial globalizado, en el cual lógica de los *best-sellers* y giro testimonial mediante, las figuras de la “alteridad” y lo “otro” aseguran ventas, rentabilidad y prestigio, sí y solo sí, se hace de la “violencia y la marginalidad un tema de oferta y consumo de poco riesgo” (Montes, 2012, p. 7).

La narco-crónica de Alarcón no solo circula en la institución editorial con la forma novedosa, digerible y atractiva de la mercancía; [...] teatraliza cómo en los circuitos de producción, circulación y venta, *escritura y droga* se homologan en tanto metáforas de la forma mercancía [destacados míos] (Montes, 2012, pp. 4-7).

Y, en este ida y vuelta de mercantilización, agrega Montes, se vuelven “indecidibles las diferencias entre la ley del estado, la ley del mercado, la ley del narcotráfico y del terrorismo” (2012, p. 7). Si seguimos este razonamiento, vemos que en el relato de Alarcón aparece también la aporía que Zavala señala

en la labor periodística de los cronistas del narco en México, en torno a la “circularidad de la información” (2018, p. 68) con la cual construyen sus investigaciones. En este caso, es tanto así que el cronista-narrador no tiene reparos en señalar que “cada tramo de este relato” (Alarcón, 2022, p. 122) fue recogido en múltiples expedientes judiciales (como se explicó más arriba, una de las instancias estatales productoras de narconarrativa, de la cual, en primer lugar, convendría desconfiar). Amén de reconocer, como sucede con la figura de Porfirio Reyes –el transa ex guerrillero–, que es el propio Estado quien construye esas mitologías sobre los “narcos”, y así confirmar “el uso de una misma retórica en la literatura, el periodismo y el discurso jurídico” (Montes, 2012, p. 7). Una práctica inseparable de la racionalidad securitaria que moldea la narconarrativa, convalidando en instancia literaria o periodística el discurso oficial-gubernamental. Nada más alejado, creemos, de la tradición política de la crónica latinoamericana. Se trata, según Montes, de la “inflexión mercantil del género” que comenzó “a cobrar centralidad a partir de comienzos del siglo XXI, en una operación de enmascaramiento complaciente y decorativa [...], que busca simplemente el posicionamiento en el campo cultural y el éxito editorial” (2012, p. 11).

De este modo y para concluir, vemos que los paradigmas delimitados por la narconarrativa securitaria son binarios y maniqueos. Allí solo existen narcos mitificados –que en realidad son transas villeros–, facinerosamente hiperbolizados –como víctimas inermes o victimarios todopoderosos–, “desde una mirada sentimental” (Montes, 2012, p. 12) y melodramática que reproduce la “distribución imperante de lo social” (Montes, 2012, p. 4); y así asegura una circulación editorial latinoamericana –y más allá–, en los cenáculos con *copyright* de la mentada “narcoliteratura”.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, C. (2022 [2010]). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Amar Sánchez, A. M. (2008 [1992]). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, Testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Benjamin, W. (2011 [1940]). *Tesis de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Apebe.
- Bernabé, M. (2006). Prólogo, en S. Cristoff (Comp.). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Bielsa, R. (2017). *Rojo sangre*. Buenos Aires: Planeta.
- Bickford, L. y Soderbergh, S. (2000). *Traffic* [película]. Los Ángeles: Bedford Falls Productions.
- Bourdieu, P. (2014). *Sobre el Estado: cursos en el Colegio de Francia, 1989-1992*. Barcelona: Anagrama.
- Castiglioni, P. (2021). *Pistoleros*. Buenos Aires: Editorial Revólver.
- Carrión, J. (2012). Prólogo: Mejor que real, en *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (pp. 13-43). Barcelona: Anagrama.
- Delgadillo, W. (2016). *Fabulando Juárez. Marcos de guerra, memoria y los foros por venir* [Tesis de doctorado]. Universidad de California. Disponible en https://escholarship.org/content/qt0wg5932s/qt0wg5932s_noSplash_0e22bd534b0a29be3a705c2c21c9c6c7.pdf
- Escalante Gonzalbo, F. (2012). *El crimen como realidad y representación*. México: El Colegio de México.
- Ferraro, N. (2019). *El cielo que nos queda*. Buenos Aires: Editorial Revólver.
- Franco, J. (1992). *Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*, 18(36), 111-118. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/4530625>
- Giachetti, B. (2020). Las tramas clandestinas de los márgenes. Una microfísica del narcopoder en *Si me querés, quereme transa* de Cristian Alarcón. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9(20), 84-96.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- González, C. (2013). *Narcosur. La sombra del narcotráfico mexicano en la Argentina*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Hernández, A. (2010). *Los señores del narco*. México: Random House Mondadori.
- Los Tigres del Norte. (1997). *Jefe de jefes* [canción]. Ciudad de México: Fonovisa.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Monsiváis, C. (1980). Prólogo, en *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (pp. 17-76). México: Ediciones Era.
- Montes, A. (2012). Una crónica ambigua sobre la transa: entre la no-ficción y el mercado. *Revista Lindex*, (5). Disponible en https://www.revistalindex.com.ar/contenido/numero5/nro5_ins_montes.pdf
- Osorno, D. (2019 [2009]). *El cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Pérez-Reverte, A. (2002). *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara.

- Polit Dueñas, G. (2008). *Cosa de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Reguillo, R. (2007). Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie, en G. Falbo (Ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito la crónica contemporánea en América Latina* (pp. 41-50). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Ruchansky, E. (ed.). (2019). *Que el narco no te tape el bosque. La maquinaria prohibicionista en Rosario y la región*. s/f.
- Skłodowska, E. (1993). Testimonio mediatizado: ¿ventriloquía o heteroglosia? (Barnet / Montejo; Burgos/ Menchú). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 81-90.
- Vigueras, R. (2020). *Aquí es tierra de lobos. Ciudad Juárez como territorio mítico. Del western a la narcoficción*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=33294>
- Villoro, J. (2005). Ornitorrincos. Notas sobre la crónica, en *Safari accidental* (pp. 9-19). México: Joaquín Mortiz/Planeta.
- Villoro, J. (Febrero 2010). La alfombra roja. *Revista Ñ, Clarín*. Disponible en http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=825
- Zavala, O. (2018). *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso.
- Zavala, O. (2022). *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del "narco" en México (1975-2020)*. México: Debate.

Paradojas del testimonio en la literatura de no ficción de Belén López Peiró

Rocío Altinier

En el año 2018, Belén López Peiró (1992) publica *Por qué volvías cada verano*, novela de no ficción que narra los abusos sexuales perpetrados por el tío político de la autora cuando ella era adolescente, durante los veranos que pasaba en la casa de su familia en un pueblo de San Pedro, Provincia de Buenos Aires. A esta primera novela, le seguirá, en 2011, *Donde no hago pie*, obra que reconstruye el derrotero del juicio al que es sometido Claudio Sarlo, el acusado, y que recupera, a partir de un trabajo escritural con registros y modulaciones múltiples, el proceso judicial, burocrático, mediático y el trabajo comunitario que se articula alrededor de la denuncia. Así, las novelas de López Peiró exhiben narraciones posibles del litigio judicial abierto alrededor de la exposición del caso y cuestionan o tensionan las vías posibles para exponer una “verdad”, obtener “justicia” o lograr “reparación”.

Al indagar alrededor de las figuras testimoniales que López Peiró propone en el relato o ensayar un análisis de la construcción de una denuncia que encuentra una vía posible de formulación y exposición en la literatura, resulta ineludible la referencia a Rodolfo Walsh, precursor y hasta en buena medida representante hasta el día de hoy de una literatura de no ficción denunciante. La publicación de *Operación Masacre* (1957) y la exposición de la denuncia de los fusilamientos ilegales de José León Suárez siguen siendo aún hoy, junto con otras novelas de investigación como *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) o *Caso Satanowsky* (1973), ejemplos paradigmáticos de la productividad (o imposibilidad) de la literatura para impactar y transformar ese estado de cosas que se encuentra “por fuera” de su campo, interrogar a un sistema que excede el lite-

rario y, a través de la escritura, “hacer justicia”.¹ Pero, además, cabe recuperar también los cuestionamientos o limitaciones que el mismo Walsh identifica en la literatura como campo de acción política y reparación jurídica. Puede leerse, en el epílogo a la segunda edición de 1964 de *Operación Masacre*, una lista de cuestiones pendientes, irresueltas y de culpabilidades impunes que tiempo después de la publicación de la novela señala:

Pretendía que, a esos hombres que murieron, cualquier gobierno de este país les reconociera que la justicia de este país los mató por error, por estupidez, por ceguera, por lo que sea [...]. En eso fracasé [...]. Este caso ya no está en pie, es apenas un fragmento de historia, este caso está muerto. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión de la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es (Walsh, 2007, pp. 221-222).

Las intervenciones que las obras walshianas mencionadas suponen en la historia de la literatura argentina resultan incuestionables: la inauguración del género de no ficción, la incorporación de nuevos aparatos técnicos (el grabador) a disposición de la literaturización de los testimonios, una escritura policial y política en un sentido totalmente novedoso. Por su parte, las tensiones que él mismo propone y expone en torno a los vínculos posibles entre literatura, ficción, testimonio, política, reparación y justicia funcionan aquí como horizonte de interrogantes que varias décadas después, considero, siguen vigentes y es posible repensar desde la escritura de López Peiró. Desde mi perspectiva, considero que las novelas de la también periodista y escritora encuentran cercanías con la tradición inaugurada por Walsh, pero incorporan, a su vez, elementos novedosos, propios de su contemporaneidad. En cuanto a las proximidades, podemos señalar la articulación de una escritura denunciante que busca y revuelve en la inscripción de la letra un esclarecimiento del crimen y, en consecuencia, una sentencia justa: “Actualmente tengo 22 años, soy estu-

1 Las derivas en torno al alcance de la denuncia, las responsabilidades jurídicas y los posicionamientos políticos por parte de Walsh (posicionamientos que son cambiantes, cuestión que queda plasmada además en la reescritura de estas obras y su concepción sobre una literatura legítima o “útil” para el hacer político) son parte de un abordaje más exhaustivo que excede los objetivos de este, pero que sin dudas es indispensable tener presente a la hora de abordar estas cuestiones en su literatura en particular, y en la no ficción o la literatura testimonial en general.

diante y escribo este texto para poder contar lo que viví, sufrí y padecí en mi adolescencia y poder hacer justicia. Mi tío abusó sexualmente de mí reiteradas veces desde los 13 a los 17 años” (López Peiró, 2018, p. 10).

Por otra parte, inscripta ya en el siglo XXI y haciéndose eco de ciertos vocabularios y registros que impactan en la (re)construcción del crimen y la denuncia, la novela incorpora elementos propios de la coyuntura en la que emerge. En el nivel formal, por caso, cabe considerar el impacto sobre la noción misma de “lo literario” que supone la incorporación de formatos discursivos propios de las redes sociales, los medios gráficos o los buscadores web: en *Donde no hago pie*, sobre todo, el recorrido que supone la denuncia se traza incorporando mapas, resultados obtenidos de *Google* o chats telefónicos que se intercalan con el texto principal. En el nivel temático, resulta inevitable atender a cómo se retratan las discusiones dadas en los últimos años desde los movimientos feministas alrededor de las formas de significar y situar las violencias de género y los crímenes sexuales, cuestiones que sin dudas intervienen en las modulaciones discursivas que en la novela aparecen.

Si las novelas de López Peiró representan una posible continuidad genérica pero a la vez una reversión o alternativa contemporánea de la literatura denunciante walshiana, me pregunto: ¿qué características específicas adquiere el testimonio literaturizado en las novelas de López Peiró?; ¿cómo se articula una voz que es a la vez narradora, víctima² y denunciante de un crimen sexual en la Argentina del siglo XXI?; ¿qué intervenciones sobre el delito y su construcción social y literaria realiza?; ¿cómo la literatura y su “afuera” impactan e intervienen cada una en la otra?; ¿logra una apuesta como esta resolver alguna de las tensiones que Walsh identificó en las relaciones entre ficción y denuncia o literatura y política?

Un primer y central elemento a considerar a la hora de ensayar posibles respuestas a estos interrogantes es la construcción testimonial tal y como se presenta en sus obras, aunque me centraré sobre todo en las especificidades de la primera novela. Contra la expectativa que puede generar la modulación discursiva de una denuncia, *Por qué volvías cada verano* comienza con una segunda persona acusatoria que tiene como sujeto de interpelación a la que se presentará luego como la víctima de abuso:

2 El término víctima para los casos de abuso sexual y otros crímenes plantea controversias respecto del lugar que se le otorga al sujeto sobre quien se ha cometido el crimen. La novela misma cuestiona esta noción, desde su particular posicionamiento: “llamarlas víctimas es volver a garcharlas otra vez [...] les hacen creer que son a partir de él, que su identidad se construye a partir de la violación” (2018, p. 91).

Y entonces, ¿por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir? ¿Por qué no te quedabas en tu casa? Allá en Capital, cagándose de calor. Ah, no. Cierto que no podías, que no tenías a nadie para que te cuide. Con más razón. Encima de que te ayudamos, de que te dimos una familia, nos hiciste esto. (López Peiró 2018, p. 7).

Esta primera cita expone una estrategia escritural que López Peiró pone en práctica para la composición de los testimonios: a lo largo de la primera novela asistimos, por una parte, a la transcripción, aparentemente literal, del archivo testimonial radicado en las fiscalías dependientes del Poder Judicial de la Provincia de Buenos Aires, indicado con un claro y brusco cambio de registro y tipografía. Estas transcripciones, a las que se suman las de los peritajes físicos y psicológicos efectuados sobre los y las involucradas, exhiben el formato y vocabulario burocrático propio de las instituciones judiciales: no parece haber grandes adaptaciones o radicales modificaciones, sino que aparentan ser un *copy paste* que expone la lógica y la lengua judicial a la que el caso se somete y con la que el texto entra, finalmente, en disputa.

Estos testimonios, a los que me referiré como “judiciales” para diferenciarlos de los otros tipos que en la novela se despliegan, se exhiben como insuficientes para la recomposición de los hechos, por lo menos desde la perspectiva que la novela impone. Cada uno de ellos, por ejemplo, finaliza con la protocolar frase “no tengo nada más que agregar”. López Peiró trabajará sobre esos restos inarticulados o velados con la incorporación de todo el otro aparato testimonial que compone. Vale aclarar que no hay mención o denuncia explícita sobre las limitaciones, errores o parcialidades en las que estos testimonios pueden recaer, sino que más bien la indicación aparece en el nivel formal, en la estructuración, diagramación y acoplamiento de otros múltiples y disímiles fragmentos testimoniales que adoptan una lengua diferente. Esto último se da a partir de la combinación, imitación, intervención o ironización de las múltiples voces que hablan *de* y *en* el caso y se despliegan a lo largo de la novela, en diálogo, contrapuestos o complementando los judiciales. Es así que, a la transcripción de los testimonios radicados en la fiscalía se le suman e intercalan aquellos que López Peiró construye desde la perspectiva de cada uno de los y las participantes del hecho, incluso cuando algunos de estos la acusan, la violentan, discuten su denuncia y/o cuestionan su forma de reconstruir los acontecimientos. Se suman otros que verifican o amplían la versión de la narradora, también intervenciones que interpelan a miembros de la familia se-

ñalando descuidos, omisiones o posicionamientos que juzga o recrimina. Las voces narrativas también oscilan: de una primera persona que puede no ser siempre la misma,³ a una segunda a partir de la cual le hablan a la protagonista (“¿Qué te pensás imbécil?; ¿Quién te creés que sos para decir eso de mi viejo? Abrí los ojos, no tenés a nadie” (p. 50) o se habla a sí misma (“esas piernas que fueron manoseadas ya no te pertenecen. Piernas de pendeja, de pendeja bien yegua, de yegua castrada” (p. 14).

De esta forma, en la recuperación de versiones que se lleva adelante, asistimos a la construcción de un coro testimonial hacia dentro del cual se modifican las versiones y las focalizaciones que adquiere la reconstrucción de las escenas. Ese coro exhibe la disputa alrededor del caso, aun cuando la novela en su totalidad se presenta como una denuncia que pretende exponer la culpabilidad de Claudio Sarlo y la impunidad que aún atraviesa el caso. Así, atendemos a la forma en que el coro de testimonios que revelan (o niegan) el crimen no exhibe únicamente la experiencia personal e individual de la denunciante y autora, López Peiró, sino que la novela orquesta las palabras, discursos y miradas de todos los involucrados, incluso la del abusador, “los detractores” y los y las habitantes del pueblo donde tuvo lugar el hecho. En ese “tomar la palabra” de carácter polifónico que articula la novela se disponen diferentes puntos de irradiación: las voces le hablan a la narradora, ella misma se escribe, las voces se hablan entre ellas y al lector. Como dije, la intervención de la autora, a la vez, es evidente, no se oculta, justamente porque pretende exhibir el carácter construido de esas voces, primero, y porque busca, en segundo lugar, exponer el conflicto en el que entran.

Con todo esto, considero que estas estrategias discursivas impactan en la concepción misma del crimen, en tanto se colectiviza la construcción testimonial del hecho y, en consecuencia, se redefinen las implicancias de un crimen sexual que se traslada del mero ámbito privado (la habitación donde ocurren los ataques, por ejemplo) al ámbito público. Es decir, la construcción testimonial da cuenta de la disputa discursiva sobre el hecho en la que se ve implicada una comunidad y que excede la mera recomposición de la escena de violencia. En consecuencia, si para el caso de la Justicia, es decir, las instituciones gubernamentales encargadas de decretar la culpabilidad o no, la reconstrucción, el

3 Por momentos, la primera persona puede coincidir con la voz de la protagonista/denunciante/autora de la novela, aunque en otras de las entradas que aparecen, esa primera persona la encarna otro “personaje”: la hija del acusado o su propia madre, por ejemplo.

esclarecimiento y la demostración de veracidad de la “escena privada” es el fin último del peritaje testimonial, en la novela esto se corroe. Si bien la escena puntual de abuso sexual se reconstruye, aunque en un registro completamente diferente al que es retratado en los expedientes por los especialistas, esta no se agota en una simple búsqueda de “descripción auténtica” del ataque. Más que demostrar el crimen a partir de una reconstrucción genuina de la escena de violencia, los testimonios ficcionalizados exhiben su construcción y significación discursiva. En las novelas de López Peiró ya no se trata centralmente de la recuperación de “la verdad” (aunque sí sea relevante esclarecer el caso), sino de cómo sería posible narrarla.

Siguiendo esta línea, no hay testimonio que, singularizado, dé cuenta vez, final y definitiva de los hechos. La novela propone así procedimientos que tensan los regímenes de veridicción del sistema en el que circula la denuncia: si los testimonios judiciales (con un vocabulario y protocolos que se presentan, por lo menos en apariencia, simples, transparentes y objetivos) aparecen desde la perspectiva que la novela impone como incapaces o limitados para demostrar “la verdad de los hechos”, será más bien en la mezcla, la artificialidad y la manipulación literaria de las voces que el abuso puede ser mostrado y demostrado, pero en su carácter colectivo y discursivo. En el coro, en las voces imbricadas y en la tensión que entre ellas se genera es que queda evidenciada la red de implicancias, complicidades y negligencias que permiten el crimen y su impunidad.

Es por todo lo antes expuesto que no considero, como afirman Andrea Gayet y Agustina Mattaini, que “el montaje de estos fragmentos evidencie ya un alejamiento del relato testimonial” (2019, s/p), sino más bien lo contrario: la noción misma de testimonio se complejiza ya que la novela presenta los hilos de su (de)construcción y con ello, sus (im)posibilidades. Estas modulaciones alrededor del testimonio, lejos de proponer una narración transparente, definitiva o “verdadera” (que se supone pretenden los judiciales), exhiben, al extremar en la literatura los procedimientos lingüísticos de su articulación, su carácter artificioso e ideologizado. Considero que las novelas de López Peiró desjerarquizan las posiciones que, en los debates en torno a las escrituras de investigación/no ficción, ubican la obtención de “la verdad” por sobre el tratamiento “ficcional”, en tanto cuestionan la legitimidad de las formas en que accedemos a “lo verdadero”. Sigo, en este punto, las afirmaciones de Juan José Saer al respecto:

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas [representar la verdad objetiva]. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (2014, p. 11).

De esta forma, con la necesaria incorporación de múltiples estrategias literarias o poéticas y con la insistencia de la reiterada construcción y reconstrucción de los testimonios, se muestra a la vez y cada vez el potencial de una lengua literaria para rever la forma de la denuncia, pero también para exponer los límites que la palabra “jurídica” impone a la reconstrucción traumática del abuso. Allí radica la paradoja del testimonio en la no ficción de López Peiró: en el doble carácter de la lengua (jurídica, burocrática) como límite (y de allí la necesidad de expandirla a través de la literatura como herramienta) y de la lengua (literaria, poética) como potencia (todas las voces, incluso en disputa y contradicción, pueden unirse para resignificar y mostrar el carácter social del crimen sexual contra una mujer y sus representaciones).

Las novelas de López Peiró proponen contar y volver a contar, pasando nuevamente por todas las modulaciones implicadas en la narración de los hechos, porque en definitiva no hay narración final y definitiva posible: en la reiteración desde diferentes perspectivas se exhiben los hilos del constructo que es el testimonio. Si el crimen solo puede conocerse a través de este, la novela exhibe también la no-definición unívoca del crimen sexual: todos hablan en él y en esos discursos también se inscriben formas (múltiples, problemáticas, sometedoras o liberadoras) de “decir” y significar el abuso.

Finalmente, y retomando algunos de los problemas que identificó Walsh en este tipo de escrituras, considero que la forma literaria en las producciones de López Peiró afecta a la realidad extratextual, pero no tanto en torno al

actuar del sistema judicial o las decisiones del Estado (Sarlo es declarado culpable y no podríamos afirmar que la escritura de las novelas haya colaborado de forma crucial en esta sentencia), sino en torno al crimen y sus formas de existencia “en la lengua”. Vuelvo, para ilustrar esta cuestión, sobre uno de los primeros fragmentos que en la novela se incluyen: la transcripción del primer testimonio judicial finaliza con la frase “tener presente y proveer de conformidad que SERÁ JUSTICIA” (p. 10). A lo largo de las dos novelas, se exhibe la incertidumbre respecto de esta posibilidad, y aparece también la pregunta sobre qué representaría o qué podría contener esa idea de justicia. La segunda novela retrata estas dificultades narrando los pormenores de un juicio que encuentra trabas recurrentes pero que finalmente culmina con la declaración de culpabilidad de Claudio Sarlo. Sin intenciones de postular una idea romántica del quehacer literario, propongo que a fin de cuentas es ella, la escritura, la gran protagonista: donde Walsh encontró un inexorable límite y la pensó “inútil” (la escritura no cambia el estado de cosas, no afecta el “afuera” textual, no logra justicia), las novelas de López Peiró proponen una “funcionalidad”, aunque desde una concepción algo distinta.

Al comienzo de *Por qué volvías cada verano* se explicita la razón y el objetivo que empuja hacia la escritura: “mi tío abusó de mí y quiero hacer justicia”. Considero que, a lo largo de la escritura de las novelas, ese horizonte no se abandona, aunque los significados que esas nociones encierran (abuso, justicia), adquieren otros significantes en el proceso escritural. La literatura y la escritura en sí misma no resuelve o sentencia sobre el caso, aunque hace con él y los involucrados “lo suyo”: “su hombría se derrumba cada vez que sentás el culo y escribís. Deshacelo con palabras, acabalo en un punto y garchatelo entre comas. Así sin más. Sin más pena, sin más dolor, sin más de vos” (Lopez Peiro, 2018, p. 117). La agresión sexual, en la repetición, ahora en la letra y puño de la denunciante, devuelve una agencia a la escritora-periodista que invierte los roles y expande polisémicamente los términos del crimen sexual. Allí donde Walsh vio un límite en su propio rol de escritor y en la literatura para transformar la realidad social, López Peiró exhibe una apertura significativa, una potencia en la lengua y la posibilidad, entonces, de una “justicia poética”.

Referencias bibliográficas

- Gayet A. y Mattaini A. (2019). Decime, ¿qué se siente ser abusada? La narrativa del dolor en Belén López Peiró. *II Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- López Peiró, B. (2018). *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires: Lumen.
- López Peiró, B. (2021). *Donde no hago pie*. Buenos Aires: Lumen.
- Saer, J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Walsh, R. (2007 [1957]). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, R. (1984 [1969]). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, R. (1986 [1973]). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ríos de fuego: una (breve) reflexión comparativa acerca de la construcción del espacio en *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos y *El campito* de Juan Diego Incardona

Mercedes Seoane

Nombrar es conjurar

Luz Aurora Pimentel

Si el agua suele aplacar el poder de destrucción del fuego, dos novelas del (y en) el conurbano desafían esta lógica introduciendo, como parte integral de la descripción del espacio diegético, ríos de fuego o en fuego que emergen de sus profundidades. Se trata de *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos y *El campito* de Juan Diego Incardona, y a pesar de que las opciones estéticas y procedimientos textuales utilizados en la descripción de sendos cursos de agua incandescentes difieren, como veremos en esta breve reflexión, el inusual fenómeno se inserta en y contribuye a construir, en ambos casos, un espacio que se muestra –ciertamente de modo no lineal– atravesado por la sordidez, la basura y la contaminación de la que los ríos de fuego son el resultado, aun sin ser el centro.

Infancia conurbana

La novela de Ramos, *El origen de la tristeza*, conjuga la autobiografía con elementos de *Bildungsroman*. Durante el verano, Gabriel, el narrador-protagonista, vive junto a su grupo de amigos una serie de experiencias que responden a un tiempo ubicado entre el fin de la niñez y el comienzo de la vida adulta. Las andanzas de la autodenominada banda “Los Pibes” transcurren en un espacio (el de su barrio y alrededores) localizado con detalle –en el conurbano sur– a través de descripciones y gran cantidad de nombres propios que conforman una cartografía específica y explícita:

Nuestro barrio se llama el Viaducto porque lo atraviesa un viaducto.

Nace en la parte sur de Avellaneda, donde el terraplén del ferrocarril

Roca se eleva separándolo de las torres del barrio Güemes. Y muere

bien abajo: contra el arroyo Sarandí, que tiene de nuestro lado muchísimas curtiembres en su mayoría abandonadas, y del otro lado los primeros ranchos de la enorme villa Mariel (Ramos, 2004, p. 63).

Las inclemencias del barrio, padecidas por sus habitantes adultos, no ofrecen motivos de preocupación sino de diversión para el grupo. La gran inundación que precede al incendio, por ejemplo, suspende el fútbol, pero los “Pibes” juegan carreras de botes “con unas tablas viejas que se le habían escapado a Rubén, el carpintero, y que habían flotado desde su galpón a la calle.” (p. 67) El juego consiste en “acostarse de panza sobre una tabla y remar con los brazos a todo lo que da.” (p. 67) El comienzo del incendio, por su parte, se vive también con gran algarabía; los chicos aguardan la llegada de los bomberos con silbidos y gritos porque son de Lanús (“les gritamos que eran unos putos”, p. 69), y observan con atención las faenas de un tal Celis, a quien se denomina, con la misma jocosidad, el Polibómbier, pues es mitad policía y mitad bombero: después de apagados los incendios, Celis se queda a observar los restos para intentar averiguar qué sucedió (p. 70). A pesar de los esfuerzos el fuego no cesa, alimentado por la presencia de sustancias altamente combustibles, y comienza a crear un paisaje de tintes apocalípticos, con llamas en las aguas, buena parte del barrio a oscuras y una suerte de sol nocturno creado por el intenso resplandor.

La descripción del devastador incendio es interrumpida para acompañar la expedición que emprenden los amigos con el objetivo de conseguir, en un recodo cercano al río, un vino producido ilegalmente en una cabaña oculta. El trayecto hasta el escondite abre la posibilidad de presentar un recorrido de la geografía conurbana, un *tópos* que reaparecerá en la novela de Incardona, donde el recorrido del territorio también juega un rol central.

El terreno por el que se abren paso los chicos es abundante, desprolijo y hostil, pero que se transita nuevamente con alegría porque ofrece ocasión para diversas aventuras: los Pibes caminan a través de baldíos, fábricas abandonadas, el terraplén del viaducto con sus vías y la vera del arroyo Sarandí, cuyas aguas están siempre podridas y llenas de basura, según señala Gabriel con naturalidad (p. 75), hasta alcanzar el monte donde se ocultan los que producen el vino ilegal que se proponen comprar. Como al llegar no encuentran a nadie en el escondite, tan turbio como las aguas, los amigos toman el vino, se emborrachan y viven “la fiesta más divertida del mundo” (p. 87), tras la cual deben recuperarse antes de poder emprender el camino de vuelta por el monte,

la costa, los desagües llenos de ratas. “Ratas pirañas” –dice Gabriel–, pues “se decía que eran capaces de comerse a una persona en segundos” (p. 94).

Mientras el grupo experimenta y se divierte, en su barrio el incendio continúa consumiendo las zonas más desprotegidas. Este espacio salvaje, desbordante y sucio se articula con los significados ideológicos y los discursos sobre el territorio conurbano, pues no es un simple elemento decorativo a modo de telón de fondo, sino que, como señala Martín Sozzi, “en sí mismo posee connotaciones diversas y organiza redes semióticas y culturales” (Sozzi, 2020, p. 26). El regreso de los amigos pone nuevamente de relieve el tránsito por basurales, malezas amenazantes y aguas contaminadas en las que, finalmente, se ven obligados a sumergirse, chapoteando y gritando cánticos para darse ánimo hasta que un ataque de cangrejos causa la desbandada final y la pérdida de la última damajuana superviviente (p. 97). Al llegar al barrio, las aguas ardientes han ganado tal intensidad que buena parte de los habitantes, especialmente los de las casas precarias de la orilla, han debido ser evacuados, cuando salió fuego por sus inodoros y el agua de las canillas se contaminó, haciendo imposible la permanencia en los frágiles hogares. El hecho de que las aguas sean la fuente misma del incendio requiere de soluciones poco convencionales. El padre de Gabriel explica que “[c]omo lo que se estaba incendiando era una mezcla rara de petróleo, ácidos y taninos de las curtiembres, la única manera de apagar el fuego era cortándole la respiración” (p. 104), para lo cual es necesario producir una explosión que apague de raíz la fuerza de las llamas. Entonces, por primera vez, Gabriel piensa en la gravedad de la situación:

Creo que recién en ese momento tomé conciencia de lo que le estaba pasando al barrio. Parecía una pesadilla. El resplandor del fuego era muy intenso y se reflejaba en todos lados como si estuviéramos a dos cuadras del infierno. Las calles estaban completamente grises, cubiertas de una ceniza con un olor tan agrio que te hacía doler la garganta [...] (Ramos, pp. 99-100).

Sin embargo, pronto resurge el contraste entre el escenario apocalíptico de las llamas en el agua y los sentimientos del protagonista hacia su barrio pues, desde el lugar de la calle donde se encuentra para no perderse el espectáculo, observa las mariposas y los jardines floridos de fin de febrero mientras suena el fuelle de un vecino, y señala entonces que esto “hacia de nuestra esquina el lugar más hermoso del mundo” (pp. 105-106).

Así, la representación brutal del territorio, la contaminación, la falta de infraestructura y el abandono aparece atravesada, interrumpida incluso, por un disfrute vital, lúdico, en una red de (aparentes) contradicciones entretejidas de manera indisoluble.

De ríos, fuegos y monstruos

En la conocida novela de Juan Diego Incardona, por su parte, el río no se prende fuego por la combustión de sustancias contaminantes, sino que éstas hacen ya parte, desde largo tiempo, de su misma esencia, e incluso originan su nombre (el Río de Fuego). Hay en esta novela una opción por la construcción fabulosa del espacio, con una referencialidad espacial concordante y discordante a la vez; el territorio se recorre, nuevamente, en esta ocasión a través de la narración de las aventuras que evoca un ciruja, cada día por la tarde, ante un grupo de amigos, narración que incluye luchas épicas y batallas que, otra, libran los habitantes de un conurbano profunda y ferozmente peronista contra la oligarquía citadina.

La presentación fabulosa e hiperbólica comprende barrios peronistas secretos, villas, páramos desolados y llanuras verdes habitadas por animales extraños, campos galvanoplásticos donde crecen flores que un jardinero recubre con distintos metales, basurales y fábricas abandonadas. Hay también referencias extratextuales específicas que, nuevamente, apuntan lúdicamente a una cartografía reconocible a pesar de sus ribetes fabulosos. El Río de Fuego, por ejemplo, atraviesa buena parte del territorio descrito y ocupa un lugar central del paisaje junto al Matanza y al Riachuelo. Sus aguas desprenden llamas de color violeta, que los personajes encuentran especialmente bellas, y si bien un primer chapuzón puede dar la impresión de que se trata de aguas tibias, casi termales, en palabras del narrador, tras un breve momento queman todo lo que se encuentre dentro y en sus alrededores, como los puentes, derretidos todos hace tiempo ya por las aguas violetas (p. 55). Por la orilla del Río de Fuego, e incluso surcándolo con una lancha especial que no cede al calor destructivo de las llamas, avanzan el ciruja y sus diversos compañeros de aventuras en las escaramuzas previas a la batalla final de la guerra civil, la “lucha de clases” (p. 105) que marca el clímax de la novela. Así, el Río puede quemar, pero también salvar. La navegación, por supuesto, presenta desafíos; en una zona de corrientadas, el heroico ciruja señala que las aguas “revolvían el fuego y las llamas violetas se mezclaban con otras naranjas y amarillas que largaban bastante humo,

así que el aire se fue poniendo cada vez más neblinoso y quedamos a ciegas, navegando dentro de una nube.” (pp. 92-93) El Río de Fuego está además habitado por Riachuelito, un monstruo que asoma por momentos para espanto de todos, y que en palabras del jardinero de las flores cubiertas de metal es “una criatura producida por la contaminación” (p. 94).

Como se advierte en la breve mención que explica la existencia del monstruo, aunque el texto se centra en las peripecias fabulosas de los estrambóticos personajes y la festiva narración de la batalla entre los peronistas y la oligarquía porteña, la referencia a la contaminación irrumpe en la descripción alborozada de los paisajes extraños y profusos:

Así eran los campitos del conurbano profundo. Vivos o muertos, todos estaban echados a la suerte del Riachuelo, del Matanza y las cuencas menores, brazos, arroyos y zanjas donde hombres urbanos y suburbanos han insistido en tirar, durante décadas, basura, desechos industriales, autos, armas y muertos. Nada común podía resultar de esa combinación. [...] En tierras negras, los residuos endurecidos se cerraban en montículos hasta que el sol los partía al medio, quedando la carbonera y los desiertos salpicados por geodas de basura abiertas, donde brillaban, como cuarzos y amatistas, pedacitos de latas oxidadas, vidrios de botella, miembros descuartizados de muñecas (p. 95).

Después de todo, es este un paisaje (sub)urbano que quizás, como propone Gastón Zarza (2020), ya no puede construirse con los procedimientos de un realismo al estilo decimonónico; es un espacio hecho de ruinas, de desechos de la sociedad capitalista, de excesos y también, por momentos, de deformes hermosuras que pueden ser apreciadas por sus habitantes:

A diferencia de las tierras negras que habíamos visto cuando navegábamos el río de Fuego, acá los residuos no se petrificaban ni formaban geodas, sino que, por el contrario, se ablandaban, quizás degradados por los fluidos químicos [...]. Era llamativo, en semejante ambiente, que nosotros mismos no nos consumiéramos, que nuestras carnes y huesos fueran capaces de resistir espacios tan cargados de veneno. No se me ocurría otra explicación que la que daban los enanos, cuando se referían a los dichosos anticuerpos que poseíamos los habitantes de la zona. Si las clases altas o medias –decían los

enanos– se metieran en este barro infectado, no sobrevivirían más de media hora, una hora a lo sumo –especulaban–. *Era difícil imaginar enemigos deseando conquistar un lugar así. Solo nosotros, que estábamos hechos de su barro, de su agua, de su mugre, podíamos amar esa tierra* (Incardona, p. 115 [el subrayado es nuestro]).

A modo de cierre

Si bien creo que es necesario continuar interrogándose acerca de la pertinencia y amplitud de la clasificación, a través de amplias etiquetas no exentas de discusiones y problemas, de la “literatura conurbana” o “del conurbano” (¿nos referimos con ella a rasgos intratextuales, preferencias temáticas o núcleos comunes, una poética más amplia, o a las voces –autorizadas– que la producen?), resulta bastante obvio señalar que, junto a determinados *tópoi* que pueden ser compartidos por el corpus,¹ la representación ficcional del territorio, la construcción literaria del conurbano como geografía (Vanoli y Vecino, 2012, p. 264) resulta central en tanto pilar y eje de construcción identitaria y “cuna de experiencia literaria”, como señala Julián López (2020) en el prólogo de la compilación *Conurbe*. La descripción *stricto sensu* de esta territorialidad, por su parte, puede adquirir formas más o menos extensas, más realistas o con vuelo mitológico-poético; pueden ofrecerse *quasi*-monstruosas y distópicas, entre otras (múltiples) posibilidades. En esta brevísima propuesta de lectura se han revisado dos novelas donde los nombres propios anclan los textos sin ambigüedades, proponiendo a la vez un espacio densamente simbólico, uno en clave realista y otro con elementos fantásticos y extraordinarios.

Ambas novelas comparten asimismo un *tópos* que las recorre como lo hacen los cursos de agua. A modo de reversión del *locus amoenus* clásico, estos ríos no fluyen con cantarino andar por prados verdes, sino que atraviesan tierras agrestes y descuidadas con llamas en su seno y superficie. Las aguas se incendian e incendian a su paso por una característica (¿un sino?) que pareciera ser atributo del territorio conurbano: la contaminación extrema. Así, la territorialidad conurbana parece constituir un lugar (literario) de acumulación de la basura propia y citadina, de los deshechos sin control de fábricas y curtiembres, del descuido del espacio en todas sus variables, conformando

1 Como la presencia de villas/asentamientos precarios, la marginalidad, el caos, la delincuencia, el desamparo, la muerte prematura, formas ex-céntricas de la religiosidad, etcétera.

un escenario por momentos dantesco en el que los personajes, sin embargo, se mueven a sus anchas. Como si se tratara de una nueva versión del viejo binomio civilización-barbarie, la “civilización” es limpia (o se deshace de sus detritus en otros espacios) y la “barbarie” –el territorio de la barbarie– recibe y concentra toda la suciedad y sus consecuencias. Los ríos que surcan las novelas no llevan solamente llamas en sus aguas sino también una significación ideológica, una dimensión de sentido que puede ser leída en esa clave ... o no, como en toda ficción.

Es necesario resaltar, como consideración final, que el ingreso del problema ambiental como parte intrínseca del espacio conurbano semiotizado se muestra en estos textos en un lugar desplazado, lateral, sin términos grandilocuentes ni críticas extensas, atravesado siempre por la alegría juvenil en el texto de Ramos y por la hilaridad de la propuesta fabulosa de Incardona. No hay aquí mensajes altisonantes, lo cual ciertamente no obtura la denuncia implícita, pues el fuego sobre el agua contaminada extiende su ominoso resplandor sobre la narración, y más allá.

Referencias bibliográficas

- Incardona, J. D. (2013). *El campito*. Buenos Aires: Interzona.
- López, J. (comp.). (2020). *Conurbe. Cartografía de una experiencia*. Buenos Aires: Libros de UNAHUR.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Ramos, P. (2008). *El origen de la tristeza*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sozzi, M. (2020). Representar los márgenes. La narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, en C. Bartalini y M. Biaggini (Comps.), *Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos. Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos* (pp. 25-34). Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Vanoli, H. y Vecino, D. (2012). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario. *Apuntes de investigación/Lecturas en debate*, (16/17), 259-274.
- Zarza, G. (2020). La villa como espacio del conurbano en la narrativa argentina pos-2001 y el surgimiento de la distopía, en C. Bartalini y M. Biaggini (comps.), *Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos. Primer Simposio*

Internacional Literaturas y Conurbanos (pp. 70-77). Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Literaturas de la Argentina (regiones, frontera y locus de enunciación): *Hikaru* de Mario Flores

Gabriel Edgardo Acosta

Literatura argentina: un objeto construido y en (de) construcción

Aproximadamente desde el Centenario, la literatura argentina ha sido modelada como objeto de estudio y como disciplina académica. En este proceso, tuvo un papel preponderante la creación de la primera cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, cuyo primer responsable fue Ricardo Rojas. En su discurso inaugural (1913), Rojas delinea sus dos objetivos principales: demostrar la existencia de una literatura argentina y explicar a través de ella la conciencia misma de la nacionalidad.

Continuando con esta tradición, durante todo el siglo XX la construcción del objeto literatura argentina se ha realizado desde la centralidad de la crítica literaria y las instituciones académicas de Buenos Aires. Desde esta posición, se han canonizado autores y se ha determinado que debía considerarse literatura. La que no respondía a estos parámetros estéticos y culturales era relegada peyorativamente al rango de literatura regional, como una literatura de menor calidad o importancia.

El objetivo principal de este trabajo y de los que le seguirán es poner en tensión esas nociones construidas sobre literatura argentina y pensar conceptos alternativos, para lo cual tomamos como punto de partida la siguiente afirmación de Diego Puig:

La literatura argentina, como concepto, está en constante tensión y debe disputarse en tanto la centralidad de Buenos Aires dificulta la visibilidad de la literatura del interior. Aquí aprovecho para introducir una idea de María Lobo que me gusta mucho: la literatura argentina es una sumatoria de literaturas regionales con la literatura regional de Buenos Aires, por supuesto a la cabeza, que convive, muchas veces

incómodamente o desconociendo, a las demás literaturas regionales (2021, p. 9).

Una vez establecida la discusión, nos situaremos en la literatura local (Tartagal) como *locus* de enunciación para establecer las relaciones de la misma con el resto del sistema literario argentino e hispanoamericano. El texto elegido para su análisis es *Hikaru*, la primera novela del escritor tartagalense Mario Flores.

Regiones, frontera y locus de enunciación

Lo primero que nos imaginamos al nombrar la palabra región es la de un territorio delimitado con unas características propias y más o menos homogéneas. Sin embargo, son muy diversas las acepciones que podemos reconocer cuando hablamos de región. En principio, “tiene su origen etimológico en el latín (Siglo XIII), como dirección, línea divisoria, límite o borde. [...] En el campo académico, el concepto fue introducido por la geografía en referencia a un fragmento de espacio que se diferencia de otros” (Teruel, 2020, p. 575).

En nuestro caso, las que nos interesan son las regiones culturales, es decir, aquellas concebidas a partir de un grupo de personas que reivindican un pasado común y perciben al territorio como un lugar de pertenencia que les permite reconocer lo que consideran como propio y distinguirlo de lo ajeno. Ese pertenecer implica: 1) la posesión de unos rasgos identitarios dinámicos, 2) la existencia de un valor universal y cultural, y 3) una realidad que se percibe, que se siente.

Como ya vimos, la propia noción de región lleva implícita o incluida la de frontera. La noción original de frontera surge en la historiografía norteamericana del siglo XIX (Schmit, 2008). A partir de esta idea primigenia, a lo largo del siglo XX, se va a producir una diseminación de la idea de frontera a las más diversas disciplinas científicas:

[...] las fronteras son una diversidad de dispositivos y artefactos socialmente construidos, materiales y simbólicos, que están espacial y temporalmente localizados, que poseen diferentes funcionalidades y que expresan situaciones sociales de configuración de ámbitos geográficos, así como de diferenciación, separación, cohesión, vinculación y conflicto entre ellos. Asimismo, son las

relaciones sociales (de poder, de intercambio, de identificación, de competencia, de parentesco, etc.) las que dan origen y sentido a las fronteras, definiéndolas y redefiniéndolas en múltiples escalas y a través de diversos aconteceres. Las funciones socialmente asignadas a las fronteras, sus condiciones de sitio y los imaginarios que las moldean cambian con el tiempo, y también lo hacen las formas de conceptualizarlas. Asimismo, son visualizadas y narradas, materializadas y edificadas de múltiples maneras. (Benedetti, 2020, p. 14).

Por su parte, desde la Semiótica de la cultura, Lotman entiende “la cultura como memoria no hereditaria de una comunidad, que se expresa en determinado sistema de prohibiciones y prescripciones” (1996, p. 125), Al plantearse como no hereditaria, implica que debe ser recogida, conservada y transmitida. La cultura, en correspondencia con su tipo de memoria, selecciona de una masa lo que entiende como textos que incluye en la memoria colectiva.

Cada cultura destaca un subgrupo de textos que funciona como lenguaje o metasistema de autodescripción; realiza el grado de organización del sistema y reduce su dinamismo, facilitando los procesos de adscripción identitaria: “Puesto que la cultura es memoria, o, en otras palabras, registro en la memoria de lo ya vivido por la colectividad, está ligada inevitablemente a la experiencia histórica pasada. Por consiguiente, en el momento de su surgimiento la cultura no puede ser constatada como tal, de ella se toma conciencia sólo post *factum*” (Lotman y Uspenski, 1979, pp. 67-92).

Todo lo que ocurre en la frontera es dinámico, inestable y poroso. A lo largo de su desarrollo se ha pasado de episodios de negación, supresión y desconocimiento extremo a periodos de negociación, intercambios, reposicionamientos y desplazamientos de algunos sistemas identitarios desde la periferia hacia el centro de la semiósfera.

En definitiva, tratando de definir la región nos hemos encontrado con un campo semántico polisémico que incluye conceptos tales como: límites, espacio, territorio, fronteras, comunidades, memorias, tradiciones, construcciones materiales y simbólicas, etc. En este sentido, Fraga (2015) analiza los distintos significados que asume el concepto de comunidad en la obra de Walter Mignolo que “oscilan entre el problema de la literacidad y la territorialidad” (p. 168). En este análisis va a llegar a la conclusión de que:

[...] el concepto de comunidad es un sinónimo de la noción de locus de enunciación. Esta última noción está compuesta por dos palabras, [...] locus, traducida a veces como lugar y a veces como espacio, remite justamente al problema de la territorialidad, [...], enunciación, o discurso, remite al problema de la literacidad. La comunidad, por consiguiente, es ese territorio del lenguaje, ese espacio del discurso que constituye toda la vida social. Además, se debe recordar que todo locus de enunciación es [...] geopolítica (2015, p. 179).

Es a partir de este *locus* de enunciación que se produce esta novela. Desde una comunidad en la que lengua y territorio se entrelazan. Un *locus* de enunciación desde fronteras, entre intersticios. Estas fronteras se entrecruzan, se superponen. Existen fronteras geográficas y políticas (la frontera argentino-boliviana), culturales, literarias (centro-periferia, regionalismos/universalismos, verosímiles realistas/no realistas), semióticas, etcétera.

Literaturas de la argentina, salteñidad y ¿nuevas narrativas?

Como ya expresamos con anterioridad desde sus orígenes, el canon de la literatura argentina ha sido determinado desde la centralidad de las instituciones académicas y de la crítica porteña. Toda aquella producción literaria que saliera de sus límites geográficos y estéticos ha sido calificada como regionalista. Esa literatura marginal ha sido objeto de varias conceptualizaciones a lo largo del siglo XX, pero siempre acentuando su carácter de disvalor y subalternidad. Para resaltar esta característica de literatura marginal se ha puesto en foco en; un casi exclusivo interés por lo local, su predilección por los paisajes y las temáticas rurales en contraposición con lo urbano, el paisajismo, el pintoresquismo, su imposibilidad de trascender su medio inmediato, además de ciertas deficiencias estéticas y formales y u culto al linaje y a las historias familiares, entre otras.

Pero tal como acota Hernán Sosa (2021) esta operación del canon y de la crítica ha encontrado aliados dentro del propio campo cultural de las provincias. En el caso de la construcción de la salteñidad, indica cómo, de manera concurrente, tanto desde el campo de la historiografía como del literario, se contribuyó a la idea de homogeneidad identitaria de la nación en consonancia con las ideas que se manifestaron e impusieron a partir del primer Centenario:

La construcción de la salteñidad [...] se concibió, en algún punto también como agente civilizador; en tanto que se formuló como la elaboración disciplinadora de un imaginario particular, que debía contribuir con el ordenamiento identitario de la nación argentina [...] a partir de mediados de la década de 1920 emergieron las ideas identitarias locales referidas a la salteñidad, en un derrotero donde la historia y la literatura de Salta fueron piezas clave. Así, por un lado, mientras Bernardo Frías (1971) historizaba los procesos sociohistóricos de la provincia consagrándose a la inserción paradigmática de Martín Miguel de Güemes como el héroe local [...] por otro, en la producción poética y narrativa de Juan Carlos Dávalos, se agenciaban adecuaciones de la figura del gaucho [...] (Sosa, 2021, párr.2).

Es de esta manera que una identidad salteña, netamente esencialista, inserta dentro de la identidad argentina se constituyó con una serie de factores que aún se sostienen, a pesar del tiempo transcurrido, a través de algunos de sus tópicos e imaginarios, en el campo literario salteño: “reivindicación paradójica del pasado colonial”; “canonización de la figura heroica de Güemes, como emblema de las luchas independentistas en el noroeste; y las imágenes del gaucho y su escenografía rural, como componentes criollistas necesarios en la historia local” (Sosa, 2021, párr. 6).

Ya bien entrado el siglo XXI la literatura salteña parece abandonar, sin perder sus características distintivas, cierta solemnidad y construcciones esencialistas de la salteñidad:

Una batería de estrategias y procedimientos experimentales (el registro desolemnizado de lo verbal, la modelización omnipresente de las industrias culturales y la cibercultura, la recuperación desinhibida de géneros “menores”, entre otros) se impone como colección instrumental común para aprehender lo narrable y lo poético, aproximando el tratamiento de temáticas y recursos con usos cercanos de la producción emprendida en otras latitudes del orbe (Sosa, 2021, párr. 13).

Es a esta última generación de escritores salteños que pertenece Mario Flores. Desde su locus de enunciación se ha producido un desplazamiento tanto desde el lenguaje como del territorio. El espacio ya no responde a la centrali-

dad del valle de Lerma, lugar donde se ubica la ciudad capital de la provincia. Tampoco a los valles calchaquies con su añoranza de pasados coloniales y textualidades sumergidas en el mito y la añoranza folclórica. La lengua no es más la de la tonada cancina pero ceremoniosa, salpicada aquí y allá por términos heredados del quechua. Tartagal está y siempre estuvo en la periferia de esa centralidad provinciana. Situada más cerca de la frontera argentino boliviana que de la ciudad capital, entre las serranías semitropicales de las yungas y la semiárida llanura chaqueña; con una lengua que toma sus modismos del guaraní y el wichi antes que del quechua. Con una historia reciente, fines del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI, signada por el cierre de los ferrocarriles, la privatización de YPF, el desempleo, la emigración de sus habitantes, los cortes de ruta, las puebladas, una sensación permanente de desamparo, y la frontera siempre amenazante (contrabando, marginalidad, ilegalidad, narcotráfico, trata de personas).

Hikaru

Hikaru (2018) es la primera novela del escritor tartagalense Mario Flores. En veintiocho capítulos se despliega una prosa precisa, seca, que huye de las descripciones o explicaciones psicológicas, todo el peso de la narración se sostiene en las acciones de los personajes. Josefina Delgado (1980) sostiene que, en la literatura argentina, a lo largo de su desarrollo histórico, han coexistido dos vertientes: una realista que “intenta develar las raíces de las problemáticas del país”, y una “experimental o vanguardista” cuyo objetivo principal es “proyectarse hacia un estrato literario de mayor universalidad”.

Si nos atenemos a los primeros veinte capítulos, la narración se desarrolla en un verosímil realista: la descripción de una pequeña ciudad del interior, Tartagal, sus habitantes, la vida cotidiana del protagonista y de su madre, algunas menciones a la realidad socio política, etc. Pero, lentamente comienzan a aparecer algunos signos, indicios de un malestar subterráneo que prefiguran un juego de espejos y paralelismos: “[...] a las nueve de la mañana ya se oyen más voces en el ambiente. Algunos almacenes abren sus puertas y en la plaza un hombre de alrededor de cincuenta años barre hojas y papeles con una escoba gastada [...]” (Flores, 2022, p. 123); “Los pueblos del interior tardan mucho en desprezarse e integrarse al movimiento del mundo” (Flores, 2022, p. 127).

Pero ese pequeño pueblo del interior no es un paraíso bucólico, tiene sus

sombras y sus secretos, o los tuvo y ahora aparecen apenas levemente maquillados por un par de mejoras urbanísticas, pero sobre todo por un olvido social que ha decidido hacerlos desaparecer: “[...] Un tobogán multicolor domina el centro de la placita. [...] Antes la plaza era oscura y llena de arbustos. Muchos adolescentes iban a comprar droga ahí” (Flores 2022, p. 123). El narrador continúa ahondando en los secretos y oscuridades de esa plaza. Lugar que creemos se utiliza como sinécdoque de toda la ciudad. Además, ese no es un lugar cualquiera, en el se producirán los únicos encuentros con su hija, más allá de la despedida final:

en los infinitos pasillos de internet circula la historia de que, en esa misma plaza de pueblo, un profesor de matemáticas [...] cuando las hamacas y los juegos se llenaban de niños [...] se acercaba a las madres [...] decía ser maestro de los niños, generalmente varoncitos con cabellos rubios [...] una vez ganada la confianza de la madre, se acercaba al lugar donde el niño en cuestión jugaba y el profesor le mostraba los genitales [...] Ahora todo había cambiado. Los árboles estaban podados y los faroles en condiciones. [...] A eso se le debe llamar amnesia colectiva, piensa él. Amnesia colectiva: una convención social de olvido en pos de una ilusión de progreso (Flores, 2022, pp. 125-126).

El personaje principal se siente descolocado, tanto espacial como emocionalmente, al margen de toda esa realidad que vive, no logra conectar con su humanidad, se percibe a sí mismo como no humano, y el único remedio que le queda es mentir, fingir, tratar de pasar desapercibido: “Devora sin pensar, y se le ocurre que así debe hacerse con la mayoría de las cosas en la vida. Devorar y no pensar” (p. 106); “Del otro lado de la caja un humano con semblante de androide recibe el dinero y entrega las compras en bolsa de plástico [...] el mundo sigue su curso y todos los sitios conocidos cambian, hasta que nos volvemos extraños para nosotros mismos [...]” (pp. 113-114); “Él también se cubre y mete las manos en los bolsillos, camina mirando hacia abajo, como un humano más que sale a la mañana” (p. 122).

Uno de los factores que le impiden sentirse como partícipe de todo lo que lo rodea es la del trabajo, o mejor dicho la falta del mismo, aunque en toda la novela pareciera que ya ha sobrepasado la fase de búsqueda y esperanza, ese anhelo ha quedado relegado al mero deseo, a una ensoñación nostálgica:

“Piensa que debe ser muy bueno tener un trabajo como ese [...]. Él quisiera ser cajero de un comercio. Con un horario fijo e inmutable” (p. 114); “Él se ve a sí mismo como ese hombre. Imagina que se dedica a echar barriga y a dejarse la barba [...] le gustaría ese trabajo y esa vida” (p. 124).

El encuentro del protagonista con su hija solo logra exacerbar esos sentimientos porque ahora sí ha encontrado algo a lo que aferrarse, algo que lo hace pensar “[...] que al menos por hoy, no puede ser barrido de la faz de la tierra” (p. 142), y al mismo tiempo siente la necesidad de protegerla: “Esa palabra lo persigue. Proteger” (p. 109); “[...] por primera vez se descubre en aras de luchar por algo que desconoce” (p. 140).

El verosímil realista es poco reemplazado por otro. ¿Por cuál? ¿Fantástico? ¿Neo Fantástico? ¿Fantasy? ¿Ciencia ficción? A falta de una mejor clasificación lo denominaremos como un verosímil de “*anime*/onírico” donde se mezclan los sueños, las profecías y las reglas del género *anime*, entre los cuales podemos reconocer, en primer lugar, el hecho de que los sueños y los presagios atraviesan la novela y el *anime* de principio a fin, funcionan como ordenadores de la trama:

Cuando el sueño y el ardor de ojos lo derrotan está casi amaneciendo. Se acuesta y cierra los párpados. Se duerme de inmediato y, por primera vez, fantasea en sueños con algo parecido al futuro (p. 108); Al parecer un perro herido vaga por la cuadra, y su llanto agudo no se detiene [...] sueña que entra nuevamente a la ferretería de antes [...] sueña que consulta por materiales [...] Sueña que ella lo atiende [...] Así se conocieron (Flores, 2021, pp. 119-120).

En segundo lugar, porque Hikaru es el nombre de un *anime* que ve su hija, y el del personaje principal del mismo: “su personaje favorito es una niña japonesa que tiene superpoderes” (p. 133).¹ La importancia del *anime* en la trama queda claramente explicitado en el siguiente diálogo entre padre e hija:

—¿Ya preparaste tu equipaje? —le pregunta él.

1 El *mahō shōjo* es un subgénero del *anime* y manga de fantasía que tiene como tema principal a niñas o adolescentes poseedoras de algún objeto mágico o poder especial. Por lo general, la trama posee las siguientes características: las niñas deben por obligación proteger algo mágico, salvar el mundo, combatir o capturar criaturas malignas (generalmente venidas de otro mundo o universo); al mismo tiempo que lidian con los problemas de su edad adolescente tales como la escuela, el amor, sus amistades, etc. Además, las niñas mágicas tratan de no mostrar sus poderes frente a los demás.

- Mi mamá lo preparo por mí, yo miraba la tele.
—Ah ¿y que mirabas?
—Hikaru.
—¿Qué cosa?
—Hikaru. ¿Nunca viste Hikaru? Es lo que más me gusta.
—No... No lo vi. ¿De qué se trata?
—Del planeta que viene a chocar el mundo –le dice ella, abriendo grandes los ojos. (Flores, 2022, p. 149).

Es por ello que el padre decidió comenzar a investigar en Internet de qué se trata el *anime* que tanto le interesa a su hija. De este modo: “Descubre que Hikaru es una niña de trece años que [...] vive en un instituto para menores problemáticos, una especie de reformatorio a donde envían a delincuentes menores y a huérfanos que abandonan la escuela” (Flores, 2022, p. 162).

Por último, porque la profecía sobre la destrucción de la tierra es central en las narrativas entrelazadas de la novela y el *anime*:

Sattoshi [...] comenzará a tener pesadillas extrañas que le serán imposible de definir, en las cuales observara la tierra colapsada por una fuerza sin forma, por una extraña figura luminosa sin estructura alguna [...] se trata de una profecía [...] el advenimiento de una fuerza que llama Shourai, el futuro [...] no se trata de un suceso local, sino del planeta entero [...] (Flores, 2022, p. 168-169).

A partir del descubrimiento de la serie en Internet, el personaje se obsesiona con la misma, cree que es la única forma de conectar con una hija que acaba de descubrir y a la que quiere entender. Se lanza a una vista frenética de los capítulos, intercalando los mismos con la búsqueda de más información en internet, sobre la misma serie, sus creadores, la historia:

Cuando se da cuenta es de madrugada y continúa allí sentado frente al rectángulo luminoso de su computadora, en medio de la oscuridad absoluta de su habitación. Apenas si distingue sus propias manos mientras teclean preguntas. Siente que esto le da algún tipo de respuesta, algo sustancial. Como si se tratara de algo que lo volverá más presente que puro ADN, algo más que un fantasma invisible en una ciudad apagada (p. 163).

En el capítulo veinticinco de la novela, el desplazamiento de un verosímil por el otro se completa, la voz del *anime* reemplaza a la del narrador, Tartagal es reemplazado por un pequeño pueblo japonés, Macarena por Hikaru, hasta la tipografía cambia:

Shourai, el futuro se llevará a la tierra por delante, terminando así con el destino que la vida debió alcanzar en este exacto momento antes de que nos destruyéramos a nosotros mismos. Satoshi quiere que su amada Hikaru la entienda y no derrame su dolor por algo que ya está perdido. [...] Hikaru sabe que debe decirle lo antes posible a su amada Satoshi que ella puede salvar la vida en la tierra, pero que a cambio de eso debe entregar su propia existencia como sacrificio (Flores, 2022, pp. 171-174).

En los dos últimos capítulos, se produce el final del *anime* y de la novela, se resuelve o se prolonga hasta el infinito el juego de espejos, el deseo de Macarena de “saber cómo termina” y el del protagonista de “encontrar un sentido” para la propia existencia, dejar que la “permanente incertidumbre” desaparezca:

El tiempo parece una lombriz ciega de lento paso. Pero en medio de la muchedumbre, una silueta aparece en medio de los rostros. Es él, los ojos rojizos, teñidos de sueño, le dice: he visto el final. Ella le sonríe a través del vidrio, deja escapar una risa tímida, amortiguada por el ruido y el desorden del mundo. [...] Ella lo mira, a través del vidrio, que poco a poco empieza a empañarse. Deja que el planeta que habita la aleje poco a poco, con su propia fuerza natural (Flores, 2022, p. 176).

En definitiva, lo que nos proponemos poner de manifiesto es la ruptura que produce en la lógica del verosímil realista este texto incrustado (*anime*) que poco a poco comienza a desplazarlo, provocando grietas en el mismo, hasta ocupar la centralidad de la narración. Si bien Sosa (2021) ya había señalado como una de las características de los jóvenes narradores la referencialidad a partir de géneros menores y de la cultura de masas, entre las que se incluye el *anime*; creemos que es Rosain (2021) quien nos puede ayudar a comprender de una mejor manera como funciona este entramado de narraciones:

literatura, [...] manga y [...] *anime* [son] trama[s] textual[es] narrativa[s], es decir, formas de contar una historia con sujetos o personajes que interactúan entre sí, enmarcados en un contexto – tiempo y espacio– verídico o ficcional, mientras que su entorno se ve alterado por una serie de hechos buscados o no por ellos mismos y que modifican su realidad. Por supuesto que cada uno cuenta con un acervo particular de mecanismos y recursos narrativos que los distinguen entre sí; sin embargo, el vínculo entre esta tríada es mucho más profundo e imbricado de lo que se ve a primera vista (2021, p. 46).

Tarea que, por su extensión y complejidad, excede el presente trabajo, por lo que solo pretendemos dejarla planteada para ser continuada en próximos trabajos.

Conclusión

Hemos dado comienzo al presente trabajo con la indagación de los conceptos de regiones, fronteras y locus de enunciación. Todo ello con el propósito de descubrir el lugar y las características del discurso literario como práctica situada temporal y espacialmente. En definitiva, tratando de definir la región nos hemos encontrado con un campo semántico polisémico que incluye conceptos tales como: límites, espacio, territorio, fronteras, comunidades, memorias, tradiciones, construcciones materiales y simbólicas, etc. Y finalmente al concepto de comunidad y locus de enunciación.

Es a partir de este locus de enunciación que se produce la obra analizada. Desde una comunidad en la que lengua y territorio se entrelazan. Un *locus* de enunciación desde fronteras, entre intersticios. Estas fronteras se entrecruzan, se superponen. Existen fronteras geográficas y políticas (la frontera argentino-boliviana), culturales, literarias (centro-periferia, regionalismos/universalismos, verosímiles realistas/no realistas), semióticas, etc.

Durante las primeras décadas del siglo XXI se ha producido la irrupción de una nueva generación de narradores en la literatura argentina. En lo que respecta específicamente a Salta, se ha producido un fuerte corte entre las temáticas, los géneros, los verosímiles y en particular con una forma de identidad eminentemente esencialista, encarnada en lo que podemos denominar la salteñidad. Esa identidad esencialista se construyó, a lo largo del siglo XX, tanto desde la historiografía como desde el campo literario. Desde el primer

lugar, se buscó instalar la figura de Martín de Güemes como héroe nacional a la par de las figuras de San Martín y Belgrano, construidas desde las historias nacionales escritas por Mitre y López. En el campo literario, en consonancia con las ideas del primer centenario, se realizó la adecuación del peón rural para asimilarlo, con sus características e idiosincrasias particulares, a la figura del gaucho.

En esta nueva generación de narradores salteños situamos al escritor Mario Flores y analizamos su primera novela: *Hikaru*.

En veintiocho capítulos se despliega una prosa precisa, seca, que huye de las descripciones o explicaciones psicológicas, todo el peso de la narración se sostiene en las acciones de los personajes. La narración se desarrolla en un verosímil realista: la descripción de una pequeña ciudad del interior, Tartagal, sus habitantes, la vida cotidiana del protagonista y de su madre, algunas menciones a la realidad socio política, etc. Pero, lentamente comienzan a aparecer algunos signos, indicios de un malestar subterráneo que prefiguran un juego de espejos y paralelismos. Es en este momento que surge una duda, una vacilación que nos hace pensar en la presencia de un verosímil fantástico o neo fantástico, aunque ante una mejor definición hemos decidido denominarlo como verosímil de *anime* onírico. Creemos necesario aclarar que esta indagación sobre los verosímiles ha excedido el desarrollo de nuestro trabajo por lo que decidimos continuar la indagación sobre el mismo a partir del mismo texto, así como de otros del mismo autor y de otros autores de la que hemos denominado nuevos narradores salteños en trabajos posteriores.

Referencias bibliográficas

- Benedetti, A. (dir.). (2020). Presentación, en *Palabras claves para el estudio de fronteras*. Buenos Aires: Teseo.
- Delgado, J. (1980). Panorama de la novela, en AAVV, *Historia de la literatura argentina 1, Desde la Colonia hasta el Romanticismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Flores, M. (2022). *Hikaru. El poder de los elementos*. Río Tercero: Nudista.
- Fraga, E. (2015). Walter Mignolo. La comunidad, entre el lenguaje y el territorio. *Revista Colombiana de Sociología*, 38(2), 167-182.

- Puig, D. (2021). *Un enjambre de literaturas regionales: ni tan centrales ni tan periféricas*. San Miguel de Tucumán: La papa.
- Lotman, J. (1996). *Semiosfera 1*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, J. y Uspenki, B. (1979). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura, en Y. Lotman, *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Rojas, R. (2012 [1913]). Discurso inaugural. *Exlibris*, (1), 9-25. Disponible en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/issue/view/13/showToc>
- Rosain, D. (2021). Ver para leer: una lectura diacrónica para los cruces entre manga, anime y literatura universal. *Con A de animación*, (13), 44-62. Disponible en <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/15925>
- Schmit, R. (2008). La construcción de la frontera decimonónica en la historiografía rioplatense. *Mundo Agrario*, 8(16). Disponible en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.659/pr.659.pdf
- Sosa, H. (2021). Al fin una Hydra en el valle de Lerma: literatura reciente y jóvenes escritorxs en Salta. *Estudios del ISHIR*, (11)31. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/155755>
- Teruel, A. (2020). Región, en A. Benedetti (dir.), *Palabras claves para el estudio de fronteras*. Buenos Aires: Teseo.

Marcas | textualidades y resistencias

Sobre el encantamiento de las editoriales cartone- ras: entramados que capturan

Flavia Krauss

O que tem de ser, tem muita força, tem uma força enorme.

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Sobre encantamientos cartoneros

Eloísa Cartonera cumplirá 22 años en agosto de 2025 e, inevitablemente, quienes nos interesamos por el trabajo realizado por esta cooperativa editorial nos esforzamos, con lazos, letras y libros, por comprender las formas en que aún resuena, discursivamente asumido y trabajado, aquel legendario encuentro en el que se dice que Cucurto compró un trozo de cartón a un reciclador y tuvo la idea de hacer con él la cubierta de un libro. Hay veces en que “un habano es solo un habano”; hay veces en que la cubierta de un libro es sólo la cubierta de un libro: pero éste no parece ser el caso de las cubiertas confeccionadas por las Editoriales Cartoneras. En sus más de 20 años de existencia, han creado una amplia red de colectivos que se reconocen abiertamente inspirados y a veces incluso autorizados por el *modus faciendi* de Eloísa. Estos libros han movido personas, ideas, combustiones; han acertado distancias y licuado fronteras movilizandando exposiciones, trabajos académicos, encuentros: locales, nacionales, internacionales. Todo en torno al libro con cubierta de cartón.

En el campo de los estudios sobre las editoriales cartoneras, parece haber un cierto consenso en que el “hacer cartonero” ocurre como respuesta a una profunda crisis social, política, económica y subjetiva, preservando el espíritu de una época en la materialidad de sus prácticas y posibilidades (Krauss, 2020). Creemos que estas condiciones de producción, resignificadas tanto en los procesos como en los productos editoriales cartoneros, son de particular interés en la contemporaneidad, un tiempo también cortado por la certeza de una crisis que nos invade e interpela con disparos de incomodidad.

Por lo expuesto en las primeras líneas de este texto, entendemos las editoriales cartoneras como un acontecimiento (Krauss, 2016) que rompe con rutinas y rutinas propias a la producción libresco en América Latina y propone, con

su acción más que con su discurso, otro modo de publicar en esta parte del sistema mundo. A partir de una serie de diez entrevistas (que hacen parte de un archivo personal) realizadas a editores y editoras cartoneras entre la segunda mitad del año de 2022 y la primera mitad del 2023, notamos que, más que persuadidos lingüísticamente sobre este modo de confección libresca, los editores cartoneros son capturados por este modo de trabajar, a partir de un encantamiento cercano a la seducción o a la captura sentimental (interpretados aquí como una interpelación ideológica), por parte tanto de la tapa de cartón como del modo de encuadernación del libro: dicho proceso de seducción no obedecería a un proceso de razonamiento, estaría próximo a la improvisación y, por ello, a partir de lo expuesto por Pimentel (2021), pertenecería a una táctica. Pimentel, a partir de De Certeau (1980), explora la diferencia entre táctica y estrategia. La táctica sería una “ação calculada pela ausência de um próprio” (De Certeau, 1980). Al no tener un plan globalizador, una estrategia global de acción, los “débiles” accionarían a partir de una rápida lectura de sus condiciones de producción y de lo que sus habilidades les permiten prodigar. Según Pimentel (2021), a lo mejor, lo que les cuente a favor sea justamente la ausencia de lo propio, su ausencia de un lugar. O sea, la falta (específicamente la falta de un lugar), en este contexto funcionaría de modo positivado, distintamente de lo que se podría pensar en el sentido común (que suele interpretarlo como una carencia), como se puede acompañar en la línea de razonamiento de Pimentel:

O “não-lugar” desses atores, como o chama Michel de Certeau (2003, p. 100), lhes permite uma grande mobilidade, remetendo à ideia de não fixidez, a qual dificulta ou impede a localização precisa de tais elementos subversivos e, por consequência, inviabiliza o combate que o poder poderia oferecer a essa resistência resultante da tática de “los de abajo”. Essa tática dos fracos é sinônimo de movimento constante e age nas frestas das estruturas de dominação, conforme aponta Michel de Certeau: “Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário”.

[El “no-lugar” de estos actores, como lo nombra Michel de Certeau (2003, p. 100) les permite una gran movilidad, remitiendo a la idea de no fijeza, lo que dificulta o impide la ubicación precisa de tales elementos subversivos y, por lo tanto, inviabiliza el combate que el poder podría ofrecer a esta resistencia resultante de la táctica de “los de abajo”. Esta

táctica de los débiles es sinónimo de movimiento constante y tiene su poder de acción en las fisuras de las estructuras de dominación, acorde a lo que apunta Michel de Certeau: “Hay que utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario.”] (Pimentel, 2021 p. 3).

El “proceso de seducción” al cual nos referimos anteriormente y que, aquí vamos a nombrar como un “proceso de encantamiento” se daría por el contacto con el objeto libro cartonero, como se puede notar en el testimonio de María Gómez, una de las socias de la cooperativa Eloísa Cartonera:

Yo conocí Eloísa Cartonera, primero conocí sus libros, porque tenía unos amigos que, yo estudiaba en la universidad Comunicación Social y tenía unos amigos [...] y bueno, ellos me presentaron los libros cartoneros por primera vez cuando salieron... Porque Santiago también conocía a Cucurto, trabajaban en el mismo supermercado. Santiago tenía el libro y yo ahí... (Gómez en Llera y Krauss, 2022a).

Si estamos subrayando que el proceso de encantamiento al que nos referimos tiene como punto de ignición el libro cartonero es porque entendemos que este objeto cultural sea vehículo de una potencia capaz de movilizar a las personas que con ellos entran en contacto. Entendemos que, en el testimonio de María Gómez, este “yo ahí” también nos dice que, sencillamente, por cercanía (y por cooptación ideológica por parte del libro cartonero), María empezó a trabajar en el colectivo. Deleuze e Guattari (1996) también ya nos habían llamado la atención sobre el hecho de que el proceso de devenir no es histórico, sino que es geográfico: María estaba allí, en la carrera de comunicación social, cuando, porque estaba “ahí” y encontró a un libro cartonero y devino editora –subrayamos que esta es una posición en la cual persiste hasta la actualidad–.

También en el testimonio de Olga Cartonera, una editora que vive y trabaja en la ciudad de Santiago de Chile, se nota que ella nunca planeó ser una editora cartonera, sino que “se va quedando” en este oficio, que inicialmente era representado como siendo del rango del “entretenimiento”, sin proponérselo mucho, como un juego o un pasatiempo que de a poco se va transformando en algo más serio, como aparece en su testimonio, que va en la secuencia:

yo ya escribía, escribía hace tiempo, desde que tengo doce años que escribía, el año 2011 había tomado muchos talleres de encuadernación y en 2008, 2009, por ahí, había pasado algún libro de Eloísa Cartonera por mis manos, entonces en algún momento de las vacaciones de 2012 se me ocurrió cruzar todos estos saberes y me acordé de los libros cartoneros [...]. Lo veía como editorial, pero la veía como un *hobbie*, como un entretenimiento, todavía sin conocer mucho el oficio editorial, era para pasarlo bien porque me entretenía pintando, me entretenía haciendo, me entretenía juntándome con gente... Yo creo que como en el título cinco o seis, cuando me llegaron títulos de afuera, del exterior, que eso fue con *Otras balas*, de Matías Cravero, habían pasado ya como 2 años, en 2014, ahí fue como “ohhh, alguien de afuera quiere que yo lo publique” (Sotomayor en Llera y Krauss, 2022b).

Nos parece que este largo pero necesario trecho de una entrevista realizada a Olga Sotomayor es útil para vislumbrar cómo es que la editora se propone a jugar con textos y con libros sobre todo para “pasarla bien”, para entretenerse en un oficio que muchos suelen testimoniar como terapéutico. Solamente cuando la mirada del otro (en este caso, la alteridad se ve potenciada por la extranjería del sujeto, de alguien desde afuera de los límites de Chile) la reconoce como una editora, es que ella puede entonces comprender lo que le está pasando y el reconocimiento de una nueva posición que se está formando alrededor de ella.

En la misma línea interpretativa que entiende el oficio de editor cartonero como como una táctica (que surge, en el decir de Olga, para publicar sus propios textos), en lugar de una estrategia idealizada y trazada como un planeamiento (Pimentel, 2021) encontramos que Roberto Oropeza, de Yerba Mala Cartonera, va siendo cooptado de a poco por la escritura cartonera (Krauss & Ramírez Llera, 2023), y que dicha participación a principio no era un hecho conscientemente asumido, sino que correspondió más bien a un dejarse llevar:

[...] yo había visto la publicación el 2007, y el 2009 llegaron a Cochabamba y vi ahí los libros en persona, conocía a la gente que trabajaba ahí, como yo era amigo de una de ellas entonces me relacioné un poco, ahí les ayudé un poco con cosas así, tareas sencillas y me quedó el buen sabor de lo que hacían. Me parece que es una publicación rápida e inmediata y también económica, fueron estas ideas, se me quedaron

esa vez. Luego ya con el tiempo, por hacerte la vida, empezamos a frecuentarnos más, empezamos charlar más con esta gente y en algún momento me invitaron a participar de la editorial en el puesto más bajo, que es el de cortar cartón y siempre me quedé en este puesto hasta ahora, que sigo cortando cartón. Desde ahí se ha pasado mucho tiempo ¿no?, que son como, no sé, diez años, creo, de estar en los afanes de la editorial (Oropeza en Krauss, 2022a).¹

Como se puede extraer del testimonio de Roberto Oropeza, hasta el momento de la entrevista habían sido diez años de trabajo anteriormente no planeado/idealizado o buscado. Por la persistencia de muchos editores cartoneros en dicho oficio, nos atrevemos a decir que el trabajo cartonero es un hacer que consigue conjugar goce y deseo: el goce tendría que ver con el “pasarla bien” mencionado por Olga Sotomayor, con “el buen sabor” de lo que hacen, como aparece en el discurso de Oropeza, con el poder terapéutico que encontramos relatados en distintos testimonios. El deseo tendría que ver con la persistencia en dicho oficio, con el compromiso que establecen con lo que hacen.

También en el caso de Curupira Cartonera, una cartonera ubicada en el centro de Brasil, notamos que su coordinadora inicialmente no propuso la conformación de una editorial cartonera, sino que dicha conformación fue algo que apareció en sus manos y que, en la actualidad (y esto desde el 2017) es una actividad en la cual persiste:

Esta editorial nace a partir de un ejercicio de traducción que hicimos en el aula de clase. [...] Los alumnos se engancharon tanto de esta actividad que se organizaron y viajaron a Buenos Aires, a entregar la traducción a sus respectivos autores, y en esta ocasión conocieron tanto a Washington Cucurto, escritor de *Néstor vive*, como a Damián Ríos, escritor de *Habrà que poner la luz* –los libros que habíamos traducido–. Ambos autorizaron la publicación de las obras traducidas, pero Curupira todavía no existía, entonces íbamos a publicar, pero no sabíamos dónde. Las alumnas dijeron “¿por qué no armamos nosotras una cartonera en Tangará da Serra?” (Krauss en Llera, 2022).

¹ Todas las entrevistas se realizaron por la plataforma Google Meet y fueron transcritas por la autora en el ámbito de la investigación.

Como se puede captar a partir de una lectura atenta al testimonio de la coordinadora de Curupira Cartonera, lo que aparece como una pregunta de la boca de una alumna se convierte en una práctica que en 2025 está cerca de completar ocho años de trayectoria. La alumna que propuso la conformación de la editorial ya no toma parte de su labor, pero otras personas ya han pasado y siguen estando en la editorial. También notamos que antes de la aparición de Curupira Cartonera ya existía el relato de un proceso de ignición iniciado por el trabajo de traducción de dos escritores cartoneros. Quienes trabajamos en el salón de clase sabemos que no es poca cosa la energía necesaria para que un grupo de alumnos salgan del centro de Brasil en un viaje hacia Buenos Aires, pagando el viaje en 10 cuotas, andando en avión por primera vez, saliendo del país por primera vez y, algunos, andando en ascensor por primera vez. Por ello, a este movimiento, le llamamos “encantamiento”.

Trabajando con la hipótesis de que el “encantamiento” sea el *modus operandi* de la cooptación ideológica ejercida por el libro cartonero, encontramos que el editor Marcelo, de Candeeiro Cartonera, una editorial ubicada en Caruaru, en Recife, Brasil, llega a mencionar el verbo “encantar” como el verbo más adecuado para nombrar su relación con los libros cartoneros:

[...] E aí eu comecei a pesquisar sobre os fanzines e eu encontrei um livro com capa de papelão, né? Que é o que a gente sempre, à primeira vista, a gente sempre identifica como um livro com capa de papelão (risos). A gente não sabe que é um livro cartonero ainda. E aí eu fiquei encantado com aquele livro. [...] Porque assim: o objeto livro, ele é um objeto um tanto quanto sacralizado assim, né? Porque ele é um objeto que carrega nele acesso e condições de você encontrar pessoas de lugares e tempos diferentes né? [...] O livro é esse objeto que faz circular o pensamento humano né? Então ele já carrega em si um grau de sacralidade, vamo dizer assim. Daí quando você encontra um livro com capa de papelão [...] existe aquele estranhamento, de primeira, e ao mesmo tempo um encantamento pelo fato de saber que é possível fazer o livro de outras maneiras, as quais a gente ainda não conhecia (Barbosa em Krauss, 2022b).

Como se puede leer a partir del testimonio de Marcelo, existió un encantamiento con el efecto desacralizador proporcionado por el libro cartonero. En una reflexión anterior ya habíamos hecho notar el poder profanador ejercido

por los libros cartoneros. De algún modo, entendemos que en la historia de la humanidad el libro ha sido puesto en un lugar de sacralización: aunque este lugar sea comprendido como un lugar positivado/elevado, también es visto como un lugar inaccesible/intocable. Así, se representa al libro cartonero, en el testimonio de Marcelo, como un dispositivo de profanación que abrió su imaginación para modos de producción libresca que él todavía “no conocía”, un modo de producción en el cual él mismo se enganchó en la secuencia.

En la misma línea narrativa expresada por Marcelo Barbosa en su testimonio, también Micaela Piccini, editora responsable por Legüera Cartonera, ubicada en Santa Fé, Argentina, cuenta el principio de su relacionamiento con las editoriales cartoneras como siendo una solución necesaria y práctica a la vez, ya que pudo hacer fluir los textos que tenía guardado para sí y que poseían un valor más allá de lo literario:

Como proyecto nace primero en la escuela donde trabajo; trabajo con estudiantes adolescentes, en una escuela secundaria y, bueno, siempre me llegaban a la biblioteca escritos, textos, escritos por adolescentes... Y bueno, y llegó un momento en que tenía tantos, y hermosos. Y que me parecían hermosos más allá del valor literario, me parecía hermosa la instancia esta de que escriban y que nos quieran compartir además... Y bueno, yo no sabía qué hacer con tantos escritos, no quería quedármelos así guardados... Bueno, empecé a editar libros en la escuela. Así nació. Primero nació en la escuela, y después como me gustó tanto, después quise hacerlo para mi vida, para tenerlo como un proyecto para mi vida (Piccini en Krauss, 2022c).

A partir de la lectura del testimonio de Micaela Piccini, los libros cartoneros le llegan como la solución para un tema sobre el cual ella se sentía responsable: el de hacer público los textos que le habían llegado durante la vida de bibliotecaria, convirtiéndose en una “hacedora de libros”. De nuestra parte, hipotetizamos que sea el cartón el elemento capaz de capturar “hacedores de libros” y “difusores de voces”, al entrar en lugar del objeto portador de deseo (Lacan, 1999), como un elemento capaz de capturar y forjar subjetividades disruptivas, como de cierto modo también aparece en las palabras de Andréa Carneiro de Voz Cartonera, una editorial ubicada en Curitiba, Brasil: “E também, a questão que muito e mais me chamou a atenção foi a questão da sustentabilidade, de usar o papelão como grande, como eu posso dizer? O papelão como a grande estrela dos livros cartonero, né?”.

Así, a partir de ahora, vamos tratando empezar a hilvanar el final de nuestra reflexión, haciendo notar que, por una parte, los editores cartoneros representan su involucramiento con el universo editorial con cierta naturalidad, como siendo algo que les gusta y que debe de ser hecho. Por otra parte, ellos también empiezan a trabajar para una sociedad reencantada, también empiezan a trabajar en pos de una colectividad que no separe el goce del deseo, que no aparte el placer del trabajo, que no divida el trabajo artesanal del no artesanal.

Trabajamos con una noción de reencantamiento sobre todo a partir de la lectura que hacemos de Silvia Federici (2022), que propone la vivencia de las propiedades comunes y de las colectividades como inspiración para tácticas de supervivencia, y como un modo de pensar y de trabajar por una subjetividad ya transformada. Apoyándonos en las propias palabras de la estudiosa feminista:

Quando falo sobre “reencantar o mundo” refiro-me à descoberta de razões e lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista, uma prática que acredito indispensável para a maioria dos movimentos antissistêmicos e um pré-requisito para resistir à exploração. [Cuando hablo sobre “reencantar el mundo” me refiero a la descubierta de razones y lógicas distintas de las del desarrollo capitalista, una práctica que creo indispensable para la mayoría de los movimientos en contra al sistema y un requisito para resistir a la exploración] (Federici, 2022, p. 273. La traducción me pertenece).

Ya de acuerdo a Simas y Rufino, dos investigadores brasileños, podemos pensar que el encantamento tendría que ver con otros modos de existir y de practicar el saber:

A noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmuta em diferentes expressões da natureza. [La noción de encantamiento viene siendo a lo largo del tiempo trabajada como un ritual ancestral político y poético que habla sobre otros modos de existir y de practicar el saber. El encantado es alguien que obtuvo la experiencia de atravesar el tiempo y se transmuta en distintas expresiones de la naturaleza] (Simas y Rufino, 2020, p. 7. La traducción me pertenece).

Si estamos trabajando con la noción de encantamiento, es porque partimos del supuesto de que, si los editores cartoneros representan su labor como siendo del ámbito de lo que tiene que ser, entendemos también que ellos están, a la vez, transmutándose en distintas expresiones de la naturaleza y, de nuestra parte, agregamos, de la cultura. Entendemos que la labor cartonera obedece a la lógica de un trabajo de escritura (Riolfi, 2003) que se ejecuta más allá del querer consciente de un cuerpo: es un trabajo que atraviesa a los cuerpos que se proponen hacerlo, posibilitando la existencia de otros modos de existir y de practicar el saber.

Referencias bibliográficas

- De Certeau, M. (2003). *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. São Paulo: Editora 34.
- Federici, S. (2022). *Reencantando o mundo: feminismos e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante Editora,
- Krauss, F. y Ramírez Llera, V. (2023). Literatura cartonera: la confección libresca como escritura de una comunidad. *Caracol*, (26), 41-70. Disponible en <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/206787/198367>
- Krauss, F. (2016). *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações* [Tesis de doctorado no publicada]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Krauss, F. (2020). Entre cordéis, plaquettes e cartoneras: transitares tupiniquins na terra de los hermanos. *Polifonia*, 27(47). Disponible en <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/10724>
- Krauss, F. (2022a). Entrevista realizada a Roberto Oropeza. [Material de archivo personal].
- Krauss, F. (2022b). Entrevista realizada a Marcelo Barbosa. [Material de archivo personal].
- Krauss, F. (2022c). Entrevista realizada a Micaela Piccini. [Material de archivo personal].
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 4: A relação de objeto, 1956-1957*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Llera, V. (2022). Entrevista realizada a Flavia Krauss. [Material de archivo personal].
- Llera, V. y Krauss, F. (2022a). Entrevista a María Gómez. [Material de archivo personal].
- Llera, V. y Krauss, F. (2022b). Entrevista a Olga Sotomayor. [Material de archivo personal].
- Pimentel, A. (2021). Editoras Cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial. *Revista Estudos de Literatura Contemporânea*, (62). Disponible en <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37421>
- Riolfi, C. R. (2003). Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, 21(40), 47-51. Disponible en <https://edubase.sbu.unicamp.br/items/78b38185-a49b-41b6-a2e1-df2a72125519>
- Rosa, G. (1956). *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora.
- Schierloh, E. (2021). *La escritura aumentada*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Simas, L. A. y Rufino, L. (2020). *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

Expresivas como el desierto, viviendo en la herida: la animación espectral del baldío en los contrarrelatos de femicidios

María Belén Caparrós

Las llagas se hacen un lugar: reescrituras del femicidio

“Los muertos hacen de los vivos fabricantes de relatos –escribe Vinciane Despret– Hay que encontrar un lugar, [...] hay que *hacerles* un lugar” (Despret, 2021, pp. 24-25).” En *A salud de los muertos. Relatos de quienes quedan* (2021), Despret insiste en señalar cómo los modos de existencia de los difuntos no se restringen a las historias que se construyen sobre ellos, sino que esos homenajes edificados en lenguaje –usualmente contradictorios– entre la memoria, las impresiones sensoriales y la manifestación sobrenatural son un modo de prolongar su existencia, “de hacerla vibrar” (Despret, 2021, p. 166) y defenderla. Se establecen así procesos dialógicos entre quienes quedan y quienes ya no están; no tanto la ficcionalización de una pulsión por recomponer las pérdidas, sino un territorio de reaparición nunca pasivo, vacilante, donde se ensayan modos de reinscribir las muertes y extender las vidas. Sobre todo, son “vectores de vitalidad” (Despret, 2021, p. 76); aconteceres narrativos que habilitan una suerte de resistencia *post-mortem* y así formulan modos de intervenir en los regímenes de existencia.

Esta relación coautoral entre la comunidad de sobrevivientes y sus caídos da lugar a formas de interpelación y escucha alternativas que resuenan con algunos rasgos fundamentales de lo que denominaremos “contrarrelatos de femicidios”. Acechante, se trata de una constelación abierta de objetos estéticos heterogéneos que ha comenzado a tomar forma en el terreno de las producciones culturales y artísticas en la Argentina. Corriéndose de la mera mimesis y exhalando otros presentes afectivos, imágenes y narrativas se congregan para romper la configuración sensible que supo demarcar la escenificación tradicional de las violencias patriarcales y producir figuraciones de vida que refracten en el campo de lo social.

Haciendo eco del ruido de las marchas de mujeres de las primeras décadas de los 2000, estos materiales irrumpen como artefactos profundamente políticos con la potencia de saldar la condición de espectro de las víctimas de femicidio, de resolver a través de la mediatización de lenguajes híbridos la llaga de un duelo abierto. Si como propone Judith Butler en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006) “la deshumanización surge en el límite de la vida discursiva [...] por medio de prohibiciones y represiones” (Butler, 2006, p. 63) –es decir, la exclusión a la zona del desamparo no es tanto el efecto de un discurso deshumanizante, sino de un rechazo del discurso–, la insistencia performativa en retornar a las escenas de femicidios es una forma de engendrar negociaciones sobre el ámbito de lo vivible. En otras palabras, de restituir a nivel representacional un vacío vinculado con la exclusión de las que Agamben llama “no-vidas eliminables” (Agamben, 2000) y las circunstancias de sus muertes de la memoria colectiva, de hacerle a los cuerpos anónimos de las *chicas muertas*¹ un lugar en nuestro imaginario.

En lo que refiere al campo de la producción literaria, las narrativas contemporáneas que tematizan estas violencias toman un terreno ficcional atravesado por el inconsciente hetero-cis-patriarcal que, desde los inicios de la literatura argentina, supo reforzar las estructuras de opresión y garantizar la distribución diferencial del dolor.² Conscientes de cómo los regímenes estéticos duplican las violencias, ejecutan operaciones de reescritura y vampirización para localizar en los intersticios del canon un territorio virtual desde donde tomar posición y, en el reconocimiento de una vulnerabilidad compartida, recuperar la “responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros” (Butler, 2006, p. 56).

En un contexto de “feminización política de cuerpos y de mundos” (Giorgi, 2020, p. 144), los nuevos relatos sobre femicidios ensayan necesarios modos de decir un “reconocimiento desigual de los derechos humanos de las mujeres” (Lagarde y De los Ríos, 2005, p. 4) y sujetos feminizados que supo rehuir al lenguaje. Se trata de ficciones que operan sobre la escena del femicidio e in-

1 En referencia a *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada, una novela que propone una enunciaci3n en el marco de la ficci3n que habilite recuperar la experiencia de v3ctimas ocurrida en una 3poca en que “en nuestro pa3s, desconoc3amos el t3rmino femicidio” (Almada, 2014, p. 18).

2 En “Para una historia de la literatura argentina: or3genes, repeticiones, revanchas” (2010), Alejandra Laera indaga en la representaci3n de la violaci3n como matriz metaf3rica y se3ala: “Quiz3s pocas hip3tesis hayan sido m3s seductoras para la cr3tica literaria y cultural argentinas como la de David Vi3as cuando afirma que la literatura nacional emerge con una violaci3n. La escena inaugural se encuentra hacia 1838, propone Vi3as, en “El matadero” de Echeverr3a: en el cuerpo vejado por los mazorqueros del joven unitario para quien la muerte forma parte de la resistencia” (Laera, 2016, p. 1).

terceden en la victimización, aquel dispositivo de captura de deseo, vitalidad y agenciamiento.³

Comunidades de higueras y barro: retrazar cuerpos e identidades

Frente a la actual proliferación de materiales en donde las víctimas ase-dian para disputar el reconocimiento, hay dos objetos que son centrales y casi emblemáticos: el relato de Mariana Enríquez, “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), y *Cometierra* (2019), la novela de Dolores Reyes. Capturando de modo anticipatorio las transformaciones en la sensibilidad social y las exhalaciones del tempo histórico, ambos textos figuran con nitidez una potencia discursiva para la construcción metafórica de nuevas feminidades y la dismantelación del género como categoría estable. En un reordenamiento ficcional que se nutre pero también derrama hacia el ámbito de “lo real”, a su vez provocan ciertos desplazamientos de los signos de alteridad para ampliar y tensionar el campo de lo humano. Sin ser los únicos, en ambos textos puede rastrearse cómo ciertas producciones literarias contemporáneas no solamente desarticulan los modos en que históricamente se han construido y configurado los crímenes a nivel cultural y ficcional, sino que también funcionan como artefactos de resonancia que amplifican las pujas actuales y registran la reinven-ción del escenario político.

A la hora de darle trama y cuerpo textual a las vidas desrealizadas, aque-las que no fueron lloradas, tanto Enríquez como Reyes proponen figuracio-nes monstruosas y cuerpos sin límites con la capacidad de asumir un lugar de enunciación en nombre de las caídas. Descentramientos de la carne que también son desplazamientos discursivos, la víctima cambia de lugar en el repertorio cultural. Reverberando en la línea de Despret, ambos textos entran en diálogo transhistórico y ensordecedor con formas previas para dar cuenta

3 En *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), escribe Verónica Gago: “Cuando estamos confinadas al hogar y a la soledad que podemos sentir encerradas allí, quedamos presas de retóricas salvíficas: tanto de organizaciones que sólo piensan en términos de rescate y refugio como de instituciones judiciales y policiales que sabemos inefectivas en la medida que conocemos su complicidad con la trama de violencias que se quieren denunciar. Salir del confinamiento es salir de la lógica del rescate y del refugio como única opción para desplazarnos a construir tramas más densas de defensa, autodefensa y protección. La autodefensa, así, desplaza la cuestión a resolver hacia la organización de los cuidados colectivos en condiciones de despojo estructural. El discurso redentor, salvífico, es intrínseco a la victimización de las mujeres, lesbianas, trans y travestis. Sin la figura de la víctima no funciona el andamiaje del salvataje. [...] Por esto, es necesario reunir elementos para hacer una crítica a la unidimensionalidad del discurso de la trata como racionalidad que a la vez victimiza y pasiviza las trayectorias de las mujeres, especialmente jóvenes y migrantes (o hijas de migran-tes), bajo un sesgo de política global que es necesario dejar de ver como “neutro” (Gago, 2019, pp. 77-78).

de las movilizaciones sensibles que hoy sacuden a la cultura y la sociedad hetero-cis-patriarcal argentina, que reaniman los restos rotos y desoídos de las y los “otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes, 2019, p. 11), en palabras de la joven médium del conurbano que protagoniza *Cometierra*. Excremento y verdad, se hacen presentes en el corpus *imaginal* (Dipaola, 2007)⁴ para señalar la inestabilidad de una condición de ausencia impuesta; para, en los cruces entre política y procedimientos estéticos y narrativos descomponer el cuerpo minorizado (Gago, 2019, p. 68).

Tensionando las dicotomías y las categorías de lo vivo, las mujeres quemadas y la bruja adolescente del conurbano que ingiere tierra se abren a las demandas pulsionales y los “saberes-del-cuerpo” para resistir desde una deshumanización agencial y positiva. Se trata de personajes que en su desobediencia carnal –ya sea exhibiendo sus cicatrices en el espacio público o deviniendo umbral localizado donde la no-corporalidad de las muertas se hace perceptible– insisten en ser afectadas por las otras para transfigurar la realidad desde una potencia deseante que se sale de los confines de lo personal.

Ahora, estas corporalidades aberrantes e imposibles que figuran la supervivencia a partir de la mutación no solamente aparecen como contrapoder frente a la ausencia estatal y las formas de restituir memoria. A su vez, el recurso de lo sobrenatural encarnado en lo corporal es un señalamiento literario de cómo politizar el miedo para hacerle frente a la privatización del acceso violento a los cuerpos de las mujeres, sujetos feminizados y sexualidades disidentes. En ambos relatos, el *horror* que se activa frente a la visión de lo abyecto, aquella “violencia que se muestra más inaceptable que la muerte” (Cavarero, 2009, p. 24),⁵ se delinea no solamente como género narrativo, sino como un efecto reflexivo del orden de la insurrección micropolítica que impulsa el desgarro de coordenadas vitales para salirse de la reclusión doméstica.

En tal sentido, las modulaciones contemporáneas e híbridas del gótico in-

4 En *Producciones imaginales. Cultura visual y sociedad contemporánea* (2007), Esteban Dipaola sostiene que las culturas contemporáneas se caracterizan por un devenir social en imágenes.

5 En *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) y próxima al gesto de Ann Radcliffe en “On the supernatural in poetry” (2002 [1826]), Adriana Cavarero parte de las diferencias etimológicas de las palabras *terror* y *horror* para elaborar nuevas propuestas terminológicas que habiliten el hacerse cargo y aprehender las descarnadas masacres posmodernas, desde Auschwitz a Bagdad, de Atocha hasta Ciudad Juárez. Por un lado, el *terror* sería aquel miedo que se manifiesta en la dimensión física, aquello “que actúa de inmediato sobre el cuerpo, haciéndolo temblar y empujándolo a alejarse con la huida” (Cavarero, 2009, p. 19). En definitiva, una reacción frente al temor de un potencial ultraje corporal. Por el otro, entiende que el *horror* no se vincula con reacciones instintivas frente a la amenaza a la integridad, sino que designa una suerte de estado de parálisis provocado no tanto por el miedo, sino más bien por la ansiedad que provoca la visión de lo repugnante.

tervienen para retrazar las fronteras de lo público. En consonancia con una de las tantas tareas de los feminismos, que persiguen alumbrar cómo los hogares no son lo otro del sistema económico y político, sino que también son “lugares de intercambio (habitualmente en régimen de explotación) [...] así como de coerción y de violencia” (Fraser, 2015, p. 49), en los “contrarelatos” de femicidios estos entornos se tornan tenebrosas casas embrujadas para desarmarlos como único e imperante espacio de refugio para lo femenino. Como señala Almada en *Chicas muertas* (2014): “Mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (p. 17). Del mismo modo, en aquella suerte de *spin-off* de la novela de Almada⁶ que es *Cometierra*, también se pone en evidencia cómo lo siniestro no es lo que irrumpe en una estable y segura cotidianeidad para destruirla sino que es aquello que se aloja en el seno de la norma. La casa de la protagonista es el *terrible place* (Clover, 2002, p. 198)⁷ en donde lo que acecha –retomando una de las vías de la *hauntología* de Mark Fisher (2018)– es “lo que ya *no es más* pero que permanece como una virtualidad” (p. 45). Es en ese hogar que supo ser escenario del asesinato de la madre donde se consolida la actual condición espectral del patriarcado, encarnada en la hostigante presencia en ausencia del padre.

Frente al asedio de un pasado que se resiste a caer, la literatura invoca a los paisajes de la otredad como posibilidad de futuro, como virtualidades liminares donde localizar alternativas al tiempo y espacio material que llamamos “realidad”. En este contexto, los baldíos que supieron delimitar –al igual que el matadero tal como lo define Giorgi (2014)– el refuerzo de la distinción irreconciliable entre “la vida eliminable, consumible” y “la vida protegida” (Giorgi, 2014, p. 131), cambian de signo y comienzan a descubrirse como “reservorio de materiales y procedimientos estéticos” (Cortés Rocca, 2018, p. 1) y políticos. Como las mujeres abrasadas de Enriquez o la garganta y el estómago de la joven bruja en donde encarnan voces ajenas, las afueras de la ciudad y los basurales biopolíticos se desfiguran y abandonan su estatuto de cripta para

6 La protagonista de Reyes podría pensarse como una reversión de una de las videntes a la que acude la narradora de *Chicas muertas* para completar los agujeros de las historias que busca recomponer. La introducción de este personaje como poseedora de saberes alternativos al poder, pero igualmente válidos, da cuenta de la potencia de lo sobrenatural como contrapoder detectada por la autora, que luego Reyes retoma para hacerlo el centro de su novela.

7 Clover lo define como el núcleo espacial central del subgénero de terror del *slasher*: “The Terrible Place, most often a house or tunnel, in which the victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror. The Bates mansion is just one in a long list of such places—a list that continues, in the modern slasher, with the decaying mansion of Texas Chain Saw I, the abandoned and haunted mansion of Hell Night, the house for sale but unsellable in Halloween (also a point of departure for such films as Rosemary’s Baby and Amityville Horror), and so on. What makes these houses terrible is not just their Victorian decrepitude but the terrible families—murderous, incestuous, cannibalistic—that occupy them” (Clover, 2002, p. 197).

las mujeres anónimas arrojadas a la intemperie. Ya no el lugar donde borrar los desechos mutilados entre los yuyos y las bolsas de consorcio, a la espera de la ayuda de los caranchos,⁸ sino donde los desperdicios se animan. En estos textos, el baldío ya no es la escenografía perfecta donde acontecen los ultrajes fatales o los ingresos forzados al mundo de lo sexual,⁹ sino que es un contra-espacio para desafiar los contornos humanistas falogocéntricos. Es entre la basura, entre las “ramas secas de los árboles del campo” (Enríquez, 2016, p. 192) y “el fuego alimentado con diarios y nafta” (Enríquez, 2016, p. 192), más allá de la ruta o en las aguas fangosas del Delta es donde automutilarse o fundirse con la naturaleza se postula como postura crítica, donde es posible crear un cuerpo propio y colectivo, donde el “ruido” deviene *logos*.

Cautivas en un pajonal baldío: retrazar espacios

En estos dos relatos pueden identificarse una serie de continuidades y rupturas en torno a los modos de narrar las historias invisibilizadas de vulneración. En particular, los usos del espacio que despliegan se presentan como una inversión de la geografía mítica en la que transcurre el que hoy podemos leer como uno de los más emblemáticos gestos del canon de femicidios, que equivocadamente pasó a la historia de la literatura como un drama de devoción fraternal y no como un texto que escenifica –tanto a nivel argumental como formal–¹⁰ la barbarie del patriarcado que es la “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges.

8 Escribire Jorge Luis Borges en “La intrusa” (1966): “Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

—A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios” (Borges, 2001 [1966], p. 19).

9 En *Chicas muertas*, Selva Almada escribe: “Los muchachos tenían una costumbre, un juego, no sé cómo llamarlo, me cuenta. Le decían un becerro. Marcaban a una chica, siempre de clase baja. Uno del grupo le hacía el novio. La seguía en la calle, le decía cosas, la seducía. Esto se hacía entre semana, no podría llevar muchos días porque el becerro se hacía el fin de semana, la conquista tenía que ser rápida. Una vez que la muchacha cedía, venía la invitación al baile del sábado. [...] Nunca llegaban al baile. El auto se desviaba para el balneario o para algún lugar solitario. Allí esperaba el resto de la barra y la chica tenía que pasar con todos. Mejor dicho, se la pasaban de mano en mano. Después le daban plata para que se quedara en el molde.” (Almada, 2014, p. 66). Las afueras de los pueblos, las periferias urbanas y las orillas de los ríos son un tropos que se reitera en las historias reformuladas en fábulas disciplinantes de las “fanáticas de los boliche”, como fue llamada por los medios Melina Romero, la joven de 17 años que desapareció a la salida de un local bailable de la localidad bonaerense de San Martín y cuyo cuerpo fue hallado en un arroyo un mes después. Es decir, de las que osan salirse del lugar asignado. Una escena próxima es descrita por Camila Sosa Villada en *Las malas* (2019), donde la protagonista narra cómo, siendo una adolescente, dos policías la extorsionan al descubrirla travestida en una de sus caminatas nocturnas para luego llevarla a los bordes de un río donde un tercero espera para un triste debut sexual.

10 Ya desde el inicio, el narrador recurre a la palabra “historia” sin acoplar “de un asesinato” para referir a unos acontecimientos marcados por la imprecisión de la oralidad y atenuar –más que “acentuar o agregar” (Borges, 2001 [1966], p. 13)– las circunstancias del desgarró que se ejecuta sobre el cuerpo del delito. A su vez, la omisión de los detalles del asesinato de la joven y la naturaleza fragmentaria de un relato que habría sido

Si en el relato de Borges, “el campo que se agranda con la noche” (Borges, 2001 [1966], p. 17) es el entorno espeluznante, carente de paisaje y vaciado de instituciones al que Juliana es arrojada a la descomposición sin ceremonia luego de haber atendido a los hermanos Nielsen “con sumisión bestial” (Borges, 2001 [1966], p. 17), en “Las cosas que perdimos en el fuego” esa pampa que “es toda igual” (Enríquez, 2016, p. 192) deviene un intersticio donde exhibir más que ocultar los restos de un proceso modernizador que supo consolidarse con la domesticación de aquello que Esteban Echeverría llamó “nuestro más pingue patrimonio” (Echeverría, 2009, p. 117): el desierto.

Al igual que en la novela de Reyes, en la historia de las mujeres que se quedan porque quieren, los espacios indefinidos aparecen como locación para germinar la subversión. La huida a las afueras de las heréticas posmodernas de Enríquez parece señalar los límites –pero también las catástrofes venideras–, del disciplinamiento de aquel “artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (Rodríguez, 2013, p. 13).

Si como indica Laera, “el Desierto, en su primera imagen literaria, fue figurado como una mujer cautiva” (Laera, 2016, p. 159), el gesto final de los Nielsen –y aquí no referimos al abrazo que clausura el relato, sino que al “orillarse a un pajonal” (Borges, 2000 [1966], p. 17) para ocultar un crimen que nunca se muestra ni escribe– marca el salto a la productividad del desierto y al agotamiento de una frontera que abre paso a nuevas formas de administración de la vida, pero también de la muerte.

Mientras que en *La Cautiva* (1837), poema que funda ese espacio, el “pajonal amigo” (Echeverría, 2009 [1837], p. 170) es un refugio para María y el moribundo Brian, plagado de agencias no-humanas, “impuras heces” (p. 170) y animales “que disputa(n) un resto de vida” (p. 172), en el relato de Borges se recorre el camino inverso y el “cenagoso pantano” (p. 170) da forma al lugar en donde las vidas improductivas se confrontan con su inexorable destino de podredumbre. De este modo, es gobernado y poblado por dos hermanos de indeciso origen y un pasado algo incierto de guardaespaldas de caudillos,¹¹ y así

transmitido oralmente –y que Marta Mercader procura recomponer en “Los intrusos” (1989)– se exacerban a partir de la asunción de un punto de vista narrativo que clausura la posibilidad de saber desde la subjetividad de la víctima.

11 “Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos” (Borges, 2001[1966], p. 14). El cuento de Borges parece invertir el tópico clásico de la figura de la cautiva en una puesta en escena del uso de los cuerpos subalternos a la hora de fundar la nación, que se hacen evidentes, como bien señala Ludmer, en el género gauchesco: “Si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si no son usables, si se sustraen como Facundo, la voz “gaucho”

cesa de ser “un abismo de espanto” (Echeverría, 2009 [1837], p. 85) para sellar una unión fraterna inquebrantable que no admite filiación con una otredad que pudiera perturbar una “antigua vida de hombres entre hombres” (Borges, 2001 [1966], p. 17).

Entonces, en tanto que espacialidad imaginaria, parecería que el baldío es un *continuum* o reactualización de aquella imagen del desierto finisecular como morada de otredad, “donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico” (Rodríguez, 2012) y los restos no solamente son en muchos casos físicamente irreconocibles por la disección que es ejecutada sobre ellos, sino también porque en vida tampoco habrían sido sujetos dignos del reconocimiento social, jurídico o político.¹²

Ahora, en *Cometierra*, esa indiscernibilidad entre humanidad y entorno es una forma de espacializar los modos en que los cuerpos sepultados y silenciados pueden aparecer para combatir a los “discursos de odio” (Giorgi y Kiffer, 2020), que les impiden participar del mundo compartido. En la novela, la basura que murmulla se desborda y los huesos cobran vida enunciativa en el estómago lleno de visiones de una médium que no tiene nombre, marcando así el desmoronamiento de los límites del baldío como espacio que simboliza el desamparo y que consigna el orden del desecho para quienes allí rondan. Es donde se gesta la posibilidad de redistribución de la exclusión. En la animación del baldío, es donde el futuro puede asediar al pasado.

Si como indica Povinelli respecto de los desiertos extractivistas “el desierto

tiene un sentido negativo. El género se sitúa entre los dos sentidos para pensar su diferencia en los usos diferenciales de las voces. Y la lógica de los usos da otra vuelta más: el género explora el sentido de la voz “gaucho” en y por el uso de la palabra gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (Ludmer, 2019, p. 52).

12 En “El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño”, Rodríguez (2012) ahonda en esta geografía del horror a partir de un análisis de las representaciones de Ciudad Juárez en “La parte de los crímenes” (2004), aquel territorio donde “más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema «cuerpo de mujer: peligro de muerte»” (Segato, 2013, p. 11). Respecto de la novela póstuma del autor chileno, Rodríguez señala cómo en la proliferación de cadáveres se “aplata la identidad jurídico-política de las víctimas sobre un sustrato anatómico sin forma personal, que reduce a las mujeres de sujetos individuales a mera “especie” arrancada del campo del derecho” (Rodríguez, 2012). En una suerte de traspaso transnacional, lo mismo ocurre en una de las escenas de *Chicas muertas*, en donde la acumulación de cuerpos en un mismo descampado da cuenta de cómo las violencias atraviesan fronteras, replicándose y traducéndose en distintos contextos, “calcados sobre un plan de impunidad y terror” (Dominguez, 2015, p. 210):

—¿Está sacando fotos para el diario?

—No. Pero tal vez me puede ayudar. Estoy buscando el sitio donde tiraron el cuerpo de una chica, hace unos cuantos años, no sé si se acuerda. ¿Fue acá, en el basural?

—¿La Maira Tévez? Sí, sí, ahí mismo, en ese basural la tiraron.

[...]

—No, le pregunto por otra chica: María Luisa Quevedo. ¿También arrojaron su cuerpo acá?

—Ah no. A la Quevedo la dejaron por allá (Almada, 2014, pp. 173-174).

es el espacio donde la vida estuvo, no está ahora, pero podría estar” (Povinelli, 2022, p. 20), la insistencia ficcional en regresar a ese territorio inagotable al que se supo ingresar a través de una traducción¹³ es una forma de “trabajar con lo que todavía no es”, de construir “lo nuevo con los restos del presente” (Piglia, 1986, p. 9), como alumbra Piglia. Hoy, ese ingreso se efectiviza a partir de lo que Juan Mattio denomina “uso espurio de los géneros” (Mattio en Albani, 2021), en donde las innovaciones narrativas convergen con las respuestas ficcionales a los procesos neoliberales de globalización y la cultura popular para corroer las “fábulas del género” (Domínguez y Perilli, 1998). En los márgenes de lo vivible es donde se consolida el derecho a existir de la extraña “comunidad del resto”, de las ‘exiliad(a)s de todo sí mismo y de toda propiedad [...] que asumen el pensar no como el cierre de heridas, sino como el “vivir” en la herida’ (Cragnolini, 2007, p. 155), donde las muertas se hacen un lugar.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre Textos.
- Almada, S. (2019). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Borges, J. L. (2001[1966]). La intrusa, en *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina La Nación-Planeta.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Clover, C. J. (2002). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film, en M. Jancovich (Ed.), *Horror. The film reader*. London: Routledge.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio, en N. Jitrik (Comp.), *Historia crítica de la literatura argentina. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé.
- Cragnolini, M. (2007). *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.

13 En “Un desierto de ideas” (2006), Rodríguez señala cómo “la literatura argentina comienza [...] con la traducción en términos estéticos de un punto de vista económico sobre el espacio” (Rodríguez, 2006, p. 152).

- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Dipaola, E. (2007). Introducción, en E. Dipaola (Comp.), *Producciones imaginables. Cultura visual y socialidad contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Domínguez, N. y Perilli, C. (1998). *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Domínguez, N. (2015). Literatura que mata: femicidios, recuento y representación. *Exlibris*, (4), 2010-214. Disponible en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>
- Echeverría, E. (2009 [1837]). *La cautiva / El matadero*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fraser, N. (2015). *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giorgi, G. (2020). Hacer concha. Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas, en L. Arnés, M. De Leone y M. J. Punte (coord.), *Historia feminista de la literatura. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guattari, F.; Rolnik, S. (2019). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Laera, A. (2010). Para una historia de la literatura argentina: Orígenes, repeticiones, revanchas. *Prismas - Revista De Historia Intelectual*, 14(2), 163-168. Disponible en https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Laera_prismas14
- Laera, A. (2016). La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. *Cuadernos de Literatura*, XX(39), 149-164.
- Lagarde y De Los Ríos, M. M. (2005). “¿A qué llamamos feminicidio?” *Por la vida y la libertad de las mujeres. Primer Informe Sustantivo de actividades*. 14/04/2004

- 14/04/2005. Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de la Justicia Vinculada. LIX Legislatura. Cámara de Diputados. H. Congreso de la Unión. Disponible en https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/femicidio.pdf
- Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mattio, J. (21/10/2021). *Paisajes de la nueva ficción extraña. La tinta online*. Entrevista realizada por Leandro Albani. Disponible en <https://latinta.com.ar/2021/10/paisajes-nueva-ficcion-extrana/>
- Mercader, M. (1989). Los intrusos, en *El hambre en mi corazón*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Povinelli, E. (2022). Las tres figuras de la geontología. *Arqueologías del porvenir*. Disponible en <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/traducciones/las-tres-figuras-de-la-geontologia/>
- Radcliffe, A. (2002 [1826]). “On the supernatural in poetry”. Disponible en www.litgothic.com
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.
- Rodríguez, F. (2006). Un desierto de ideas, en A. Laera y M. Kohan (Eds.) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, F. (2012). El chiste y su relación con el biopoder: 2666 de Roberto Bolaño. Disponible en <https://escritoresdelmundo.art.blog/2012/09/06/el-chiste-y-su-relacion-con-el-biopoder-2666-de-r-bolano-por-fermin-rodriguez/>
- Rodríguez, F. (2013). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

La tipología textual y la tipología de riesgo: dos maneras de preservación de las consignas feministas

Mariana Ortiz Ponce y Andrés López Avila

Introducción

Nuestra propuesta de trabajo está enmarcada en el tema general de los estudios lingüísticos con perspectiva de género; nos enfocamos específicamente en el discurso feminista y en las consignas. La aproximación para abordar el texto es teórica y, aunque damos algunos ejemplos de corpus que hemos recopilado, no tiene una finalidad de análisis de datos con perspectiva práctica; es decir, por ahora no nos enfocamos en lo aplicado, pero reconocemos que es material que puede servir para futuras investigaciones en este ámbito.

Ponemos especial atención en la categorización, en beneficio de la claridad, y para entender mejor los procesos textuales y sociales de estos fenómenos discursivos de tanta relevancia social y cultural. Por tanto, presentamos dos tipologías relacionadas con los dos objetivos esenciales: por un lado, el establecimiento de las consignas como una tradición discursiva (Gallegos Shibya, 2003) con subtipos de texto y con sus características específicas (Alexopoulou, 2011), dentro de las cuales reconocemos tres: lingüísticas, extralingüísticas y de percepción sociocultural. Al hablar de características lingüísticas nos referimos a los aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos (Graddol *et al.*, 1994; Pardo Abril, 2007), es decir, a todos los ámbitos con los cuales puede tener presencia un proceso comunicativo lingüístico; en el apartado extralingüístico revisamos los colores, dibujos, tipografías y otras herramientas paralingüísticas con carga semiótica y semántica (Luangrath *et al.*, 2017); y la tercera característica no es natural a los textos: la percepción sociocultural se enfoca en el recibimiento que tienen las consignas a nivel social y cultural. En este sentido sociocultural reconocemos dos posturas básicas: la positiva, que reconoce el valor y la pertinencia social de este tipo de discurso, y la negativa, que lo desacredita y cuya valoración va en perjuicio de

su desarrollo. En el campo de la percepción negativa emerge el riesgo, que es el segundo objetivo fundamental de nuestro trabajo: resaltamos el valor de esta protesta vulnerada y exponemos los distintos riesgos que enfrenta. Con el fin de documentar y conservar esta manifestación cultural, se vuelve necesario estudiar los tipos de riesgo, ya que cada subtipo de texto cuenta con sus fortalezas y debilidades.

De manera preliminar, presentamos las siguientes ideas fundamentales de nuestro trabajo: las consignas feministas son un género textual; las consignas feministas se dividen en subtipos de textos con características específicas; las consignas son discursos vulnerados; según las características de los subtipos de texto hay igualmente riesgos específicos; y, para la conservación de estos textos, necesitamos tener presentes las tipologías de texto y de riesgo.

Tipología textual y consignas feministas

Características lingüísticas

La tipología textual (Alexopoulou, 2011; Dijk, 1972; Gallegos Shibya, 2003), de interés en nuestro estudio, está enfocada en la construcción de consignas feministas. Por el momento histórico que vive el feminismo actualmente nos resulta importante hacer un estudio del discurso con perspectiva lingüística (Varela, 2019). En los últimos años hemos vivido un proceso de deconstrucción social muy evidente en muchos ámbitos; gracias a esto hemos cuestionado ideologías, conductas y estereotipos impuestos desde el sistema patriarcal (Lerner, 1990). En nuestros días la voz de las mujeres ha logrado tener cada vez más fuerza e impacto social.

A continuación, mencionaremos algunos procesos lingüísticos, en sentido amplio, que desarrollan un papel importante en la construcción de consignas feministas como género discursivo, como tradición discursiva, como tipo de texto.

Uso de negación

“Calladita **no** me veo más bonita, calladita **no** me veo”

“**No** quiero ser valiente, quiero ser libre”

“**No** es **no**”

“**No** tendrán la comodidad de nuestro silencio nunca más”

En las consignas mencionadas anteriormente observamos el uso recurrente de negación (Ortiz Ponce, 2024), lo que es muy poderoso si lo analizamos desde el contexto patriarcal en el que las mujeres no teníamos permitido decir que no. Lo esperado socialmente era una mujer sumisa que acepta lo que el hombre dice; podemos recordar sobre esto el Manual de Carreño escrito en 1853, por ejemplo (Carreño, 2001). Incluso en una de las consignas observamos la reconstrucción de un dicho popular que se les decía sobre todo a las niñas: *Calladita te ves más bonita*; cambia completamente si entre el adjetivo *calladita* y la construcción del pronombre personal de segunda persona del singular *te* y el verbo en presente *ves* se agrega una negación: *Calladita no te ves más bonita*. *Calladita no te ves* (Ortiz Ponce, 2024).

Efeminización

Según la definición que dio Sanz-Sánchez es un proceso que “se puede manifestar morfológicamente, mediante la adición del marcador -a, típicamente utilizado en español para seres animados de sexo biológico femenino, a lemas que pueden exhibir variación -a /-o”. (Sanz-Sánchez, 2009, p. 149). A continuación, daremos un ejemplo para explicarnos mejor.

“JesucristA ama las disidencias”

La efeminización está en el cambio de la vocal final “-o” que indica masculino, no se habla de Jesucristo hombre sino de Jesucrista. Este proceso implica un posicionamiento sociocultural y político de mucha relevancia, y es un uso lingüístico original que va modificando las costumbres discursivas tradicionales.

Brevidad, rima y repetición

Las consignas tienden a ser cortas y en ocasiones utilizan rima o simplemente repiten oraciones, esto porque así es más fácil aprenderlas (Di Santo, 2017), replicarlas e incluso para quienes escuchan la protesta el mensaje se entiende mejor. Por ejemplo:

“No nos quisiste escuchar, ahora tu sistema vamos a incendiar”

“Si **no hay paz para el pueblo que no haya paz para el gobierno**”

“Justicia”

Variación y uso de léxico específico

Como se ha notado en otros textos (Pando-Canteli y Aurrekoetxea Casaus,

2020; Sau, 2000), hay uso específico de léxico, con significados particulares, en contextos feministas. Esto nos acerca a la concepción de esta terminología como léxico específico, como lenguaje técnico, especializado (Gallegos Shibya, 2003). Entre otros, ofrecemos algunos ejemplos.

Onvre: Forma despectiva en referencia a los hombres que representan el estereotipo machista. No es lo mismo *hombre* que *onvre*.

Sororidad: Apoyo mutuo de las mujeres para ser más fuertes y escuchadas.

Podríamos asociar empatía con sororidad pero dentro del discurso feminista se prefiere el término sorora, más específico.

Feminicidio: Asesinato de una mujer por razón de género.

No es lo mismo un feminicidio que un homicidio. En ambos términos se habla de quitarle la vida a una persona, pero en el caso del feminicidio es específicamente quitarle la vida a una mujer solo por ser mujer. Las consecuencias de este uso específico, entre otros, permite visibilizar un problema social específico que afecta a las mujeres.

Cosificación: Tratar a las mujeres como objetos, reduciéndolas a atributos sexuales y belleza física sin tener en cuenta su personalidad, inteligencia y existencia como persona.

Algo común en la sociedad es minimizar a las mujeres únicamente al físico, asumiendo que carecen de inteligencia o de otros talentos.

Deconstrucción: Proceso de cuestionamiento y crítica de los valores patriarcales aprendidos durante el proceso de socialización.

Es un proceso que se vive en la actualidad, pues ahora se cuestionan todas las conductas e ideas y/o estereotipos que en algún momento se establecieron en la sociedad.

Patriarcado: Sistema de dominio que crea una situación de desigualdad y subordinación de las mujeres y todo lo relacionado con lo femenino, respecto a los hombres y lo masculino.

El sistema que por muchos años dominó las relaciones sociales y cómo debían ser las mujeres y los hombres, además de otorgarles roles limitantes dependiendo del género (Lerner, 1990).

Lenguaje inclusivo

El uso de lenguaje inclusivo está presente porque parte de la lucha feminista es romper estereotipos de género y visibilizar las identidades no hegemónicas,

el movimiento motiva a ser libres en todo sentido de la palabra e invita a todxs a ser parte del cambio.

Características extralingüísticas

Colores verde y morado

Ambos colores son los más representativos para el movimiento. Por un lado, el color morado representa la lucha histórica por la equidad y la justicia y por el otro, el color verde representa la lucha por el derecho a elegir sobre nuestro cuerpo y decidir cómo, cuándo o no ser madres.

Pancartas con y sin texto

Las pancartas sin texto son dibujos alusivos al movimiento, por ejemplo: símbolo de Venus, flores, úteros, mujeres, fuegos, manos etc.

Libros

Se encuentran de todo tipo, desde cómo inició el movimiento hasta cómo se encuentra en la actualidad, históricos, los tipos de feminismo, etc.

Pluricodicidad

Canciones: Son un medio de expresión mediante letras cantadas, acompañadas de música con la finalidad de expresar lo que se vive en la actualidad en el entorno, algunos ejemplos son: “Vivir sin miedo”, de Quintana (Upeksha - Voices of Resilience, 2022); “Mujeres”, de Venegas (Venegas, 2020); “La Malquerida”, de Lafourcade (Lafourcade, 2020); “Si me matan”, de Estrada (Estrada, 2022).

Documentales, películas y series que representan casos reales, por ejemplo “Las tres muertes de Marisela Escobedo” (Pérez Osorio, 2020), “Ruido” (Beristain, 2022), “Feministas: ¿Qué estaban pensando?” (Demetrakas, 2018), “Si algo me pasa, los quiero” (McCormack y Govier, 2020), etc.

Estos textos, además, nos demuestran que las violencias y las resistencias a las violencias no son particulares de una zona geográfica determinada. Es una evidencia de que la violencia es sistémica y avanza por múltiples factores socioculturales.

Iconoclasia

Es una forma de protesta, que conlleva la destrucción o intervención de símbolos, imágenes o monumentos con un fin social o político (Aguerre *et al.*,

2022). Y como dice Isabel Hernández Moreno:

El arte siempre ha sido algo inherentemente enlazado a lo político, la iconoclasia es sólo una nueva expresión de este fenómeno y debe de ser tratada como arte activista, ya que queda marcado en la historia y realiza cambios en la manera en la que se mueve la sociedad (Hernández Moreno, 2021, p. 69).

Sintagma deconstruido (Cros, 2003)

Consiste en el cambio de un elemento en la oración para dar una resignificación. Por ejemplo:

Sintagma fijo: “**Bendita tú**, entre todas las mujeres y **bendito el fruto** de tu vientre, Jesús”.

Sintagma deconstruido: “**Benditas todas** las mujeres y **voluntario el fruto** de su vientre”.

En el ejemplo anterior, se hace una reconstrucción de un discurso manejado por la Iglesia y con ello se cuestiona, por un lado, la importancia de las mujeres en la sociedad al cambiar por el plural de tercera persona (ellas) el singular de 2da persona (tú) y por otro lado, se protesta para que la maternidad sea deseada y no obligada.

Características de percepción sociocultural

El recibimiento que tiene el discurso feminista tiene un impacto importante en la elaboración de dichas consignas, pues dependiendo de la postura que se tenga respecto a la causa, se entiende el mensaje de forma distinta. Para las mujeres, que en este caso son las principales participantes activas que replican el discurso, resulta precioso estar en una marcha rodeadas de mujeres, alzando la voz y gritando a la sociedad lo que por décadas callaron. Hay opiniones divididas dentro de los mismos grupos; por un lado, están las mujeres que apoyan la iconoclasia e incluso como forma de sororidad mientras las mujeres pertenecientes al bloque negro hacen sus protestas, las mujeres gritan: *Fuimos todas*, como una forma de apoyo. Hay otras mujeres que no se sienten cómodas con esa forma de manifestación y pueden no estar de acuerdo, por lo que ellas pueden tener opiniones negativas de ese hecho y por ellos se experimentan

distintas sensaciones de un mismo tema. Son temas complejos y se revisan desde muchas perspectivas, por supuesto.

Para otras personas que no desarrollan un papel activo dentro del movimiento también interfiere la postura que tengan en la forma de recibir las consignas, si no les interesa el movimiento, la lucha o simplemente tienen una ideología diferente, recibirán el discurso como poco relevante, innecesario e incluso como rudo si volvemos al ejemplo controversial de la iconoclasia. Si una persona piensa que “esas no son formas”, entenderá como agresión la protesta y como parte del recibimiento también estará el mantenimiento o no de dichas consignas, pero sobre esto profundizaremos más adelante.

Tipología de riesgo

Además de la tipología textual, de la explicación antes realizada sobre las características de este género discursivo, conviene también generar otra propuesta teórica adicional, al respecto de las consignas feministas. La necesidad nos parece fundamental, puesto que la protección y promoción de este tipo de discurso debe estar en la primera línea de importancia. En este sentido, la conservación no puede hacerse de manera general y abarcadora del todo, porque las amenazas que sufren las consignas son múltiples. De lo anterior, entonces, proponemos una tipología de riesgo; en otras palabras, descomponemos los ámbitos en los cuales está vulnerable este tipo discursivo, para parcelar también los mecanismos de sensibilización para valorarlo. Con ello establecemos también, de manera simultánea, tres líneas de acción a favor de las consignas y la creación de corpus *queer* y no hegemónico.

Tres ámbitos consideramos para hacer la categorización: la naturaleza del medio, la acción erosiva de agentes sociales, la percepción social de este discurso.

a. La naturaleza del medio

Uno de los rasgos característicos de este tipo de discurso, como antes señalamos, es que tiene una gran capacidad pluricodicial, multimodal. El medio a través del cual se presenta se adapta a las necesidades comunicativas del momento, y a las propias preferencias de quien emite el texto. Entre otras, las consignas feministas pueden presentarse a viva voz, de manera individual o en un coro monumental de resistencia y resiliencia y música; pueden pintarse en la piel con colores y letras y dibujos; pueden generarse unidades textuales

en cartulinas de muy diversa naturaleza, con motivos estéticos de impacto social, cultural, político, ético; pueden intervenir muros y ventanas con arte, colmando edificaciones históricas con más historia aún.

A pesar de ello, sin embargo, estos materiales, en la mayoría de los casos, son evanescentes y frágiles físicamente. La voz cantada se esfuma, las cartulinas se dañan, en las pieles desaparece la tintura. En prácticamente todos los casos, los medios desaparecen; y es cierto que no tienen, en la mayoría de las ocasiones, la finalidad de la permanencia. La línea de acción, en este caso, nos parece clara, en un sentido, pero hartamente complicada, en otro. Por una parte, encontramos en el centro de nuestro interés una necesidad de hacer documentación a través de fotografías, video, grabaciones de audio, recopilaciones textuales. Un material de memoria de esta naturaleza es de un valor histórico incalculable para entender el mundo y para generar un material de análisis también, propicio para un acercamiento lingüístico, como el nuestro, pero también histórico, artístico, literario, musical, social, ético, político, ecológico, antropológico. Encarecidamente insistimos: es necesaria la documentación para que el discurso no desaparezca, para que permanezca, para que se valide.

Por otro lado, no queremos ser imprudentes con un aspecto de importancia vital: la documentación debe ser sensible a las intenciones de anonimato que algunos discursos tienen. No podemos profanar el esfuerzo de ocultar rostros que no quieren ser visibles, no podemos evidenciar identidades que prefieren difuminarse en la colectiva. En otro sentido, igualmente, en la medida de lo posible, y siempre que sea conveniente y que explícitamente así se señale, debemos señalar a la artista que genera contenido, que toma fotos, que graba videos y audio.

b. La acción erosiva de agentes sociales

Uno de los únicos casos en los cuales las consignas se realizan con medios que sí pueden permanecer tiene por lienzo materiales históricos, fachadas de edificios públicos, monumentos, casas, iglesias. Sin embargo, no permanecen, a pesar de la entereza de los medios usados. Esta pintura que podría conservarse se pierde, aunque no por la naturaleza física de los elementos, sino por la acción erosiva de un agente social, por una acción directa de desaparición de un fenómeno cultural.

Ya de entrada, es normal que la acción meteorológica degrade poco a poco materiales artísticos a la intemperie. En este caso, se necesitarían acciones de conservación, claro. Pero el caso es aún más peligroso y más urgente, por-

que no sólo no hay conservación, sino que agentes sociales de manera directa destruyen el patrimonio social que las consignas significan. Entidades gubernamentales y privadas deciden destruir arte que es síntoma de la actualidad social, reflejo de la época que vivimos y reflejo de las necesidades sociales de tener voz. Consideramos que debe haber un esfuerzo de sensibilización sobre el valor de estos materiales, para que discursivamente no se utilicen estrategias dirigidas a la depreciación de las consignas. No debemos señalar, por ejemplo, que se “limpian” fachadas y monumentos, porque con este término se asocia implícitamente a las consignas con la suciedad. En todo caso, se retiran momentos de gran valor sociocultural de edificios públicos.

Esta erosión dirigida, por supuesto, va acompañada de una valoración negativa de las intervenciones, sin la cual no se podría realizar.

c. La percepción social negativa provoca que haya menos producción de consignas

La delimitación del valor de un fenómeno cultural, de un grupo de personas en el sentido colectivo o de una persona individuada, provocan una situación en la cual la denigración y la violencia podrían percibirse como menos abominable y, en el extremo, como más aceptable. No son sólo palabras, son un paso en el camino de la violencia. No son “sólo palabras” (Fasoli *et al.*, 2016), son estrategias de devaluación con consecuencias violentas importantes.

En este sentido, los discursos que califican a las consignas con léxico negativo: “pintas”, “vandalismo”, “gritos”, entre otros, no hacen más que depreciar un tipo de fenómeno sociocultural, artístico y político. En esta devaluación crece una percepción negativa, de falta de valor. Y en este campo que describen como estéril es difícil que se planten nuevas consignas y que florezcan nuevas muestras de sororidad.

No sólo dejan de protegerse las consigas, no sólo se eliminan, sino que se intentan detener su futuro. Este es, pues, el tercer peligro: que no se produzcan nuevos textos. Por tal motivo, debe enfrentarse el discurso de devaluación, en beneficio de un porvenir más justo. Deben generarse, en esta línea de pensamiento, muestras discursivas que valoren y destaquen la importancia de estas expresiones culturales.

Conclusiones

Las consignas son, en consecuencia, una clase de proceso causa-efecto en

los procesos de identidad. Se trata de una retroalimentación entre las mujeres y las palabras que por muchos años no se dijeron en voz alta, al escuchar a otras mujeres gritar lo que muchas hemos sentido o pensado resulta imposible empatizar e identificarse y sentirse abrazada por las voces de extrañas que resuenan por la ciudad.

También las consignas feministas son un tipo de texto. Como tal, tienen características socioculturales y lingüísticas esperadas específicas; incluyen subtipos de texto, cada cual con rasgos particulares y son un discurso vulnerable y se vulneran desde varias perspectivas en simultáneo.

De lo anterior, proponemos una tipología del riesgo, que incluye: a) la naturaleza efímera del medio, b) la acción erosiva de agentes sociales, c) la percepción social negativa de este discurso. Para favorecer los estudios y la documentación sobre las consignas feministas, se puede atender a las características múltiples, para tener así múltiples perspectivas de estudio. Para revitalizar, promover y proteger a las consignas feministas, se debe atender a las amenazas según la tipología de riesgo.

Referencias bibliográficas

- Aguerre, N., Trindade, D., y Chagastelles, G. (2022). Arte y Política. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. Disponible en <https://doi.org/10.18682/cdc.vi155.6702>
- Alexopoulou, A. (2011). El enfoque basado en los géneros textuales y la evaluación de la competencia discursiva. *Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE, 1*, 97-110.
- Beristain, N. (Dir.). (2022). *Ruido* [Película]. México: Agencia Bengala - Pasto - Pucara Cine.
- Carreño, M. A. (2001). *El Manual de Carreño*. Ciudad: El Nacional.
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*. Ciudad: Universidad Eafit.
- Demetrakas, J. (Director). (2018). *Feministas: ¿qué estaban pensando?* [Película]. Estados Unidos: Crazy Wisdom Productions.
- Di Santo, F. (2017). Rhyme: Figuralidad, memory, intertextuality. *Germanisch-Romanische Monatsschrift, 67*, 131-152.

- Dijk, T. A. V. (1972). Foundations for Typologies of Texts. *Semiótica*, 6(4). Disponible en <https://doi.org/10.1515/semi.1972.6.4.297>
- Estrada, S. (2022, septiembre 20). *Si Me Matan* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=L0TdiJXHQd8>
- Fasoli, F., Paladino, M. P., Carnaghi, A., Jetten, J., Bastian, B., y Bain, P. G. (2016). Not “just words”: Exposure to homophobic epithets leads to dehumanizing and physical distancing from gay men. *European Journal of Social Psychology*, 46(2), 237-248. Disponible en <https://doi.org/10.1002/ejsp.2148>
- Gallegos Shibya, A. (2003). *Nominalización y registro técnico. Algunas relaciones entre morfopragmática, tradiciones discursivas y desarrollo de la lengua en español*. Freiburg: Universität Freiburg.
- Graddol, D., Cheshire, J., y Swann, J. (1994). *Describing Language*. Open University Press.
- Hernández Moreno, Z. I. (2021). La iconoclasia feminista en México: Impacto, historia, valor artístico y político. *Horizonte Histórico - Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, 23. Disponible en <https://doi.org/10.33064/hh.vi23.3529>
- Lafourcade, N. (2020, marzo 8). *Natalia Lafourcade—La Malquerida (+ Spoken Words)* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-yE47F7mI3Ro>
- Lerner, G. (1990). *La Creación del patriarcado*. Crítica.
- Luangrath, A., Peck, J., y Barger, V. (2017). Textual Paralanguage and Its Implications for Marketing Communications. *Journal of Consumer Psychology*, 27(1), 98-107. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.jcps.2016.05.002>
- McCormack, W., y Govier, M. (Dirs.). (2020). *Si algo me pasa, los quiero* [Cortometraje]. Estados Unidos: Gilbert Films - Oh Good Productions.
- Ortiz Ponce, M. (2024). *Calladita no me veo más bonita, calladita no me veo: Análisis lingüístico de los textos de pancartas empleadas en marchas feministas en México*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Pando Canteli, M. J., y Aurrekoetxea Casaus, M. (2020). Prácticas discursivas feministas: Análisis de los lemas de la manifestación del 8M en Bilbao. *Feminismo/s*, (36), 205-229. Disponible en <https://doi.org/10.14198/fem.2020.36.09>
- Pardo Abril, N. G. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso: Una perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile: Frasis.
- Pérez Osorio, C. (Dir.). (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Documental]. Netflix. México: Vice Studios Latin America - Scopio. Disponible en <https://www.netflix.com/mx/title/81002192>

- Sanz-Sánchez, I. (2009). Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos. *Hispania*, 92(1), 142-154.
- Sau, V. (2000). *Diccionario ideológico feminista I*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Quintana, V. [Upeksha - Voices of Resilience] (2022, diciembre 22). *Sin Miedo | Vivir Quintana—Resistance Dance Colombia Against Sexual Abuse* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xA0-5fQGVWw>
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: EDICIONES B.
- Venegas, J. (2020, marzo 6). *Mujeres* [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lqwnuWws5i4>

Lo trans-poético como marca del territorio: una aproximación a *Trans-Pirado* (2011) de Susy Shock

Facundo Martínez

trans...mito,
trans...porto,
trans...ito
trans...paso.

A eso juega mi jugar.
Susy Shock, *Trans...piro*

Introducción

El devenir de la producción poética en Argentina configura constantemente nuevos escenarios y nuevas lógicas de pensamientos que desarticulan los propios lugares de producción. El tratamiento del cuerpo ha tomado lugar en ese escenario que visibiliza a la poesía. Los lugares de producción transmutan en esos cuerpos que sostienen las referencias históricas de cada lugar. El cuerpo se expone y abre poéticas que serán enigmáticas, o no; pero siempre disruptivas. Este cuerpo en la poesía va configurando lugares de pertenencia, y a la par posicionamientos. En este sentido la producción poética está signada por “regionalismos”, en donde la producción de poesía produce subjetividad. Con el concepto de regionalismo descubrimos que hay producciones en el conurbano que se diferencian de las producciones del centro como capital, otorgando a este lugar un espacio de privilegio mientras que a la periferia un lugar de minorías. El cuerpo supera esos *trans*-lugares e inhabilita cualquier distancia, porque borra toda dicotomía genérica. En este punto “*lo trans*” ayuda a disminuir la(s) distancia(s).¹

1 Este artículo se desprende del proyecto de investigación “*Intersecciones entre las literaturas de la Argentina y otras disciplinas. Cuerpo, memoria, frontera y silencio como nodos y devenires de la identidad.*” 2023-2024 del CILA (Centro de Investigación de las Literaturas Argentinas) por la Universidad Católica Argentina.

Las significaciones imaginarias fueron cambiando según la construcción del cuerpo y la manera de experimentarlo. Por consiguiente, al ir modificándose estos discursos, también lo hicieron las construcciones sociales. Considerando las *teorías queer*, esta poesía nos configura que el cuerpo *trans* orquesta un lugar de producción. Así, la poesía *trans* es otra forma de visibilizar los lugares de producción.

Esta poesía *trans* trata de desanimar la disparidad entre centro y periferia, entre cuerpos de hombres y cuerpos de mujer. La escritura de Shock se detiene para inscribirse en los cuerpos, trabaja desde las orillas para desactivar la hegemonía del centro, es decir desde las periferias para desestabilizar al centro. Esta escritura es un acto político y revolucionario que reivindica las orillas y los lugares de producción de escritura y de subjetividad. En la poesía de Shock los cuerpos hablan y sudan palabras, además, fragmentan y subestiman identidades.

Nos proponemos en este trabajo un doble objetivo, por un lado, pensar la construcción y tematización del cuerpo como marca de lugar que desactiva toda jerarquización en la producción poética en el poemario “*Trans-Pirado*” (2011), de Shock con el objetivo de visibilizar otras dimensiones identitarias y otras referencias simbólicas. Por otro lado, (re)pensar al cuerpo *shockeano* como un cuerpo tajeado, inscripto y lacerado por las inclemencias históricas de la lógica centro-periferia. Concluiremos que la presencia de los cuerpos poéticos *trans* ayudan a desactivar las distancias entre lo normado-centro y la periferia. Esas distancias caen cuando las producciones de subjetividad son las que sostienen la poesía. Así deduciremos que Shock desactiva los cuerpos para presentar otros que marcan la revolución. En la poesía argentina, la palabra poética de Susy Shock será referencia en este sentido.

Ubicación y cuerpo(s) que marcan lugares

Susy Shock es una actriz, escritora, cantante y docente argentina. La misma autora se reconoce como “artista *trans* sudaca”.² Nació en la ciudad de Buenos Aires y es hija de padre pampeano y madre tucumana. En 2011 editó *Poemario Trans-Pirado y Relatos en Canecalón* en Buenos Aires por Nuevos Tiempos con prólogo de Marlene Wayar e ilustraciones de Enrique Gurpegui. También

2 La autora se define también como vaguelera en una entrevista con Ana Cacopardo para el *Canal Encuentro*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YttgXlEa0tc&t=173s>

se desempeñó como columnista en *Soy*, suplemento de diversidad del diario argentino *Página/12*.

En su poesía, el cuerpo “*trans*” transgrede las lógicas y visibiliza otros lugares y territorios; desactiva la naturaleza centro-periferia y la re-construye a través de su *transcuerpo*. Desde el título del poemario apreciamos ciertas marcas semánticas que ayudan a dilucidar la estética *shockeana*; a saber, parte del título del poemario “-Pirado” hace alusión al lenguaje coloquial para referirnos a alguien que está loco, a alguien perturbado. Según el lunfardo argentino viene del verbo *pirar*, alguien que huye, que se retira - de la realidad-.³ En este sentido, es un volverse loco de forma intempestiva. En este punto cabe preguntarnos sobre qué es lo *trans* ¿qué decimos cuando decimos *trans*? Por extensión semántica, alude a todo lo que se ubica entre dos espacios, entre la dicotomía, lo que no es ni uno ni lo otro, solo es.

En este espacio de tensión sale a la luz el cuerpo que habla, el cuerpo que está atravesado por las implicancias históricas. Es un cuerpo *trans* que va más allá de lo culturalmente establecido. De esta forma hay un doble juego semántico en el título del poemario, por un lado ese cuerpo *trans* que se *pira*, que huye, que se va de sí. Por otro lado, un cuerpo “transpirado”, que se mueve, que no descansa que está en constante movimiento, es un cuerpo que baila, que grita, que goza, que trabaja y que festeja sus fiestas y sus ritos, por extensión semántica, como un *sudaca*.⁴ Shock nos convoca así, a pensar la construcción del cuerpo como marca identitaria del lugar de origen para desactivar toda jerarquización en la producción poética. De esta manera, el sujeto de enunciación nos interpela porque el tratamiento del cuerpo es distinto.

Igualmente a Shock podríamos enmarcarla en lo que Andrea Ostrov (2008) ha llamado “*écriture feminine*”, es decir, aquellos textos escritos por mujeres donde se pueden apreciar los ritmos corporales. Así, observamos en la escritura de Shock que hay una relación intratextual entre sexo y escritura. Lo podemos observar en “Promesa de Naty”:

en cada rincón de este cine del orto,
donde por unos pesos te dan los faroles del morbo
y el azúcar de ser tu diosa por unos perros minutos,
la leyenda que seré la escriben mis tacos

3 Disponible en https://www.academia.edu/23737231/Diccionario_de_lunfardo

4 En este sentido hay que destacar que la autora se presenta también como *sudaca*, reivindicando así sus raíces latinoamericanas que se verán en el poemario pero no es foco de nuestro estudio en este artículo.

en cada escalón que subo y bajo
el puerco baño donde entre pete y pete
me nace un poemario entero de colina y alelí (Shock, 2011, p. 66 [El
resaltado es nuestro]).

Los poemas están deliberadamente relacionados con el cuerpo y conforme avanzamos con la lectura lo podemos ver en la propia estructura poemática. A medida que se avanza en la lectura, el cuerpo toma protagonismo de una forma tajante, fuerte y estrepitosa. Shock expone, en “*Trans-Pirado*” una vitrina de artistas del under argentino de los ’90; como Fernando Noy y Batato Barea como así también intelectuales trans, como Marlene Wayar y Lohana Berkins. En ese escenario y con esas referencias, el cuerpo se va configurando. Se levanta así, un cuerpo transformado, devenido en un cuerpo lacerado por los discursos corrosivos patriarcales. Frente a esos discursos se construye el cuerpo de Shock como una estética de la revolución.

De esta forma, entendemos que el cuerpo se configura como un corpus materialmente constituido a partir de una sumatoria de incisiones, de marcas de escritura. Para María Alicia Gutierrez “el cuerpo es un proceso, es un resultado provisorio de las convergencias entre técnica y sociedad, sentimientos y objetos, pertenece más a la historia que a la naturaleza por eso es casi imposible encontrar ‘un cuerpo’ que no haya sido permeado por la cultura” (2011, p. 43).

Por este motivo, el cuerpo es un territorio legitimado, constituido y materializado de acuerdo con determinadas pautas de legalidad de las que Shock huye; se permite la autora, a través de la palabra construir(se), lo vemos en “Lienzo”:

No hay cintura
Bordé mis formas
como si fuera el lienzo
Y en el lienzo apareció el rostro de Marilín (Shock, 2011, p. 73).

Así, Shock presenta un nuevo cuerpo, que no es el de las dicotomías, es el cuerpo que está en la región *trans*, que puja por salir porque es cuerpo revolucionario.

Los cuerpos que importan

Para la cultura occidental referir al cuerpo es, inevitablemente hacer referencias a las dicotomías genéricas impuestas por un aparato biológico que entiende que hay una distinción cromosómica XX para las mujeres y XY para los varones. Lo *trans* emerge en esas personas donde no hay una concordancia entre su percepción biológica y su propia percepción genérica. Así, lo *trans* irrumpe como algo que traspasa esa dualidad, por lo tanto lo *trans* es una transgresión de lo impuesto, lo que lleva a una tensión. La misma poeta se autopercebe como militante y como *trans* docente. En el plano psíquico las categorías masculino-femenino aluden a características, conductas, comportamientos y deseos que corresponderían naturalmente a cada sexo.

Se ha denominado género a este conjunto de atributos “esenciales” y privativos que corresponde a cada sexo y que se justifican en tanto se vinculan con la diferencia biológica. Shock, con su estética desactiva esa diferencia con la presencia de “lo *trans*”. De esta forma, podremos afirmar que la diferencia biológica ubicada en un sistema de pensamiento centrista, entra en tensión con la aparición de lo *trans*, ese decir de lo periférico. Es por ello, que Shock rompe con la distancias centro-periferia.

Cuando lo femenino y lo masculino son pensados como correlatos psíquicos de la diferencia sexual anatómica, nos encontramos ante una concepción expresiva del género: los rasgos psíquicos surgen como consecuencia directa de las diferencias biológicas. Así, lo femenino y lo masculino constituirían, congruentemente, esferas opuestas y excluyentes entre sí. De esta hipótesis, se desprende que el deseo y la práctica heterosexual surgen como consecuencia natural de la diferencia sexual anatómica.

Por consiguiente, encontramos que hay una normalidad que es aceptada por la cultura porque no contradice las leyes de la biología. Estamos en presencia de la aceptabilidad en términos de normalidad de la heterosexualidad que cae ante la concepción de lo *trans*. En este sentido, el elemento *trans* es una marca disruptiva en los cuerpos.

Dos son los poemas capitales ubicados en la primera parte del poemario donde apreciamos la perspectiva de “trans”, en “Soy”:

“Soy arte”, digo mientras revoleo las caderas y me pierdo.
entre la gente y su humo cigarro y su brillo sin estrellas
y su hambre de ser.

Travesti outlet,

bizarría ángel (Shock, 2011, p. 54).

En “Yo, monstruo mío”, es clara la reivindicación y marca el inicio de la revolución ante lo dicotomía del género:

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo,
ni varón ni mujer,
ni XXY ni H2O (Shock, 2011, p. 55).

Así, en Shock la materialidad corporal conforma una instancia lingüística, constituida como efecto de un proceso de materialización llevado a cabo por y a través del lenguaje. Este proceso está regido por un matriz heterosexual que está en tensión con la voz poética de Shock.

El cuerpo que escribe y denuncia

El cuerpo que se escribe en *Trans-pirado* es ante todo un corpus-cuerpo que expone una cartografía corporal distinta porque para Shock, el cuerpo es fundamentalmente materia escribible. Desde el comienzo del poemario se va configurando un cuerpo nuevo que rompe con los cuerpos tradicionales. Este cuerpo nuevo que transgrede, se comunica a través de este corpus que convoca la sexualidad del texto-cuerpo; aspecto que enaltece Shock.

La sexualidad de estos cuerpos está degradada y a la vez enaltecida, porque es el resultado de lógicas perversas hegemónicas del contexto social e histórico del momento, y los cuerpos son papeles en blanco donde esas lógicas se inscriben. Por ejemplo la poeta convoca en una suerte de culto a varias artistas trans en *Trans-Pirado*; como a Naty Menstrual y Loana Berkins. Del mismo modo, es pertinente destacar que para Ostrov (2008) hay siempre una sexualización del texto o una textualización del sexo, configurando así una estética. En esa sexualización en/con el texto emerge el cuerpo shockeano. Sexualizar para el mundo Shock es el encuentro del cuerpo por el cuerpo mismo. En sus poemas hay acción entre los cuerpos que se mueven, se tocan y devienen. Es por ello que algunos de los poemas enaltecen las figuras de mujeres que fueron echadas –o desterradas– del sistema, corridas del pensamiento centro-masculinizante, como la emblemática María Magdalena.

De esta forma, la dicotomía genérica se corre de la escena, en el poemario para dar paso a lo *trans* que transgrede y trasciende al pensamiento falocéntrico. En la sección denominada “Alforjas” María Magdalena es convocada como aquella mujer que fue negada en la historia, pero cobra vida porque es

“de Paternal, / entre Warnes y Juan B Justo” (Shock, 2011, p. 83). Más adelante, en “Promuevo barricadas” lo deja en claro “¡quememos el recinto de tus leyes! / piquetera trans de la aurora” (p. 86)

En el poemario, encontramos que Shock tensiona la noción del cuerpo como materia dada, como instancia previa al lenguaje y ajena a todo proceso de construcción para desmontar el pensamiento falocéntrico. Por consiguiente, la postulación de un cuerpo escribible y escrito, de un cuerpo construido en y por la escritura, abre en estos textos una dimensión deconstructivista y a Shock podemos reivindicarla desde esta postura. La escritura es la marca que se imprime sobre el cuerpo, lo configura, lo mapea y lo construye.

El cuerpo poético de la periferia

La literatura ligada a la periferia como región estuvo fuertemente unida a las minorías. Las minorías cobran una nueva identidad porque empiezan a consolidarse en diferentes *locus amoenus* alejados de la periferia. En este sentido, es donde se mueve Shock, posicionada en figuras marginales o del *under*, donde las distancias se anulan para presentar estos cuerpos, donde todas las referencias simbólicas caen. Situándonos en Buenos Aires, en lo que refiere a las principales arterias de entradas a la ciudad, se levantan mitos literarios que sostienen otras estéticas poéticas.

Hacer referencia a la periferia es referirse a lo no-canónico, y en este punto ese es el foco de nuestro artículo; porque la forma de abordar esos *locus* ayuda a (re)semantizar esos lugares y a borrar todos los límites. Podemos convocar, en este caso a Alberto Boco con su poema “Puente Saavedra” de su libro inédito *Paisaje fronterizo* de 2007-2008. Por otras periferias tenemos la gran obra “El vaciadero de Villa Soldatti” escrito por Julian Centeya en 1971; o el Parque Lezama, mitificado en los poemas de Néstor Perlongher, Baldomero Fernandez Moreno y Felipe Novoa.

Con la aparición de lo *trans* las referencias simbólicas de estas distancias caen y son deconstruidas. Lo *trans* viene a acaparar la escena. Shock incorpora este elemento en su poesía y lo deja deliberadamente en claro, en “Lienzo” refiere:

No hay cintura
Bordé mis formas
como si fuera el lienzo del rostro bendito,
y en el lienzo apareció el rostro de Marilín (Shock, 2011, p. 73).

Circulan libremente los significantes *trans* a medida que avanzamos. Así, la lectura de “*Trans-Pirado*” se resignifica a través del sensorium corporal que se activa en la subjetividad del lector. Ya que en lo *trans* las identificaciones se configuran desde otros lugares y desde otras subjetivaciones, en “Tetas”:

Cuando vi mi tetas,
enormes volcanes con pezones,
supe que la aureola de la Hayworth,
por fin, era mía (Shock, 2011, p. 67).

Para Quintana (2022) la subversión de los roles es una tarea del transexual y del travesti, aunque este último puede tener una conciencia diversa de su opción: así, el género que se reconstruye tiene más o menos éxito en tanto imagen elaborada y rol ejercitado. En este punto el cuerpo del travesti es un cuerpo dejado por lo social, en “Promesa a Naty”:

Y el puerco baño donde entre pete y pete
Me nace un poemario entero de colina y alelí (Shock, 2011, p. 66).

En “Fernando Noy” se hacen presentes dos factores, la sacralización del cuerpo y la condición social del lumpen. Para Shock ese cuerpo es escribible:

Noy:
Tú letra es puta
Y baila sobre el traste de este arisco suelo
[...]
Letra rota,
 suicida,
 maniatada
Tiene el olor rancio de una tetera
y el brillo de Madama de Rock Star (Shock, 2011, p. 72).

Cuerpo *shockeano* como un cuerpo tajeado e inscripto por las inclemencias históricas

Para Lamas (1994) la condición fundante del cuerpo es pasar por un proceso de simbolización y por una construcción cultural. El cuerpo funciona

como una bisagra que articula lo social y lo psíquico. La percepción del cuerpo que una determinada sociedad tiene está fuertemente asociada al concepto de “persona” en un determinado contexto social, económico y político.

Así, hay que destacar que el concepto de género permitió entender que no es la anatomía lo que posiciona a mujeres y hombres en ámbitos y jerarquías distintos, sino la simbolización que las sociedades hacen de ella. El género es esencialmente una construcción social que varía de un grupo social a otro. Entonces, los cuerpos inscriptos por la naturaleza se mueven por la vida atravesados por la cultura. Esa es la cultura que “*Trans-Pirado*” desestabiliza con la escritura que transgrede lo establecido con un sentido revolucionario y deja en claro que los cuerpos son resultados de las inclemencias sociales. A lo largo de la historia se presentan como cuerpos tajados o lacerados que muestran las heridas de las luchas. En “Mirá”, observamos una posición frente a lo hegemónico:

Nos rebelamos a la naturaleza.

Mirá si le vamos a hacer caso al Papa

Y a su código único civil (Shock, 2011, p. 78).

Por eso, la noción de género quiebra la metonimia y ubica en su lugar una metáfora que permite introducir una construcción lógica que deja ver la lucha política y revolucionaria. Para concluir, el uso del cuerpo y la incorporación de lo *trans* nos obliga a (re)semantizar nuestras lecturas sobre los cuerpos. Shock tira abajo las referencias simbólicas alrededor de los géneros para dar luz a un cuerpo que transgrede esas lógicas que eran limitantes. En “*Trans-Pirado*” la autora milita una palabra poética que no solo incomoda sino que perpleja para abrir sentidos, de eso se trata la revolución.

Referencias bibliográficas

Boco, A. (2007/2008). *Paisaje Fronterizo* [Manuscrito inédito].

Centeya, J. (1971). *El vaciadero: novela de la lunfarda porteña*. Buenos Aires, Domingo Cortizo Editor

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Gutiérrez, M. A. (2011). *Voces polifónicas: Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Godot.
- Irigoyen, A. (Dir.) (s/d). *Historias debidas VIII: Susy Shock* [Documental]. Buenos Aires: Canal Encuentro. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ytt-gXlEa0tc&t=173s>
- Lamas, M. (1994). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. España: Taurus.
- Ostrov, A. (2008). *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción Editora.
- Peralta, B. (s/f). *Diccionario de lunfardo*. Disponible en https://www.academia.edu/23737231/Diccionario_de_lunfardo
- Preciado, P. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- Quintana, M. M. (2022). *Arte, afecto y concepto en la teoría travesti-trans latinoamericana de Marlene Wayar. El lugar sin límites, 4(7)*, 100-121. Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1407>
- Shock, S. (2011). *Trans Pirado*. Ilustraciones de Enrique Gurpegui y prólogo de Marlene Wayar. Buenos Aires. Ediciones Nuevos Tiempos.

**Fronteras | rap, hip hop y
contraculturas**

La práctica del rap en la frontera norte de México. Reflexiones colectivas con raperos desde Ciudad Juárez, Chihuahua

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

Para comenzar

Lo que voy a compartir a continuación es parte del proceso y resultados de mi investigación de Posgrado en Antropología entre 2017 y 2019.¹ Aquel trabajo tuvo como objetivo general comprender y analizar cuáles eran las percepciones acerca de la escena² y otros elementos importantes en las batallas de rap en Ciudad Juárez, Chihuahua, al norte de México.

A la par, conforme mi trabajo de campo y descripciones etnográficas se hacían presentes en mi proceso de investigación, tuve a bien observar de maneras más pausadas y profundas a Ciudad Juárez, dialogar con algunas ideas preconcebidas que tenía del espacio y caer en tensiones frecuentes con los imaginarios colectivos que se tienen de las fronteras, especialmente en el Norte de México.

Para fines prácticos, este documento incluye algunos fragmentos completos de mi investigación y otros más en donde sintetice varias ideas secundarias, pero importantes. Procurando una lectura sencilla y entendible, lo voy a presentar de la siguiente manera. Para quienes no conozcan, me permitiré hacer algunas anotaciones generales de cómo es Ciudad Juárez. Llevaré a mis lectores hacia algunas calles y espacios públicos para reconocer y enunciar cómo es una de las ciudades que se han conocido por ser altamente conflictiva y violenta.

Después, reconociendo el espacio geográfico, intentaré enlistar varias de las nociones, retos y conceptualizaciones de lo que significa pensar una escena de rap fronteriza. En la búsqueda de tales significados, fue que encontré a varios

1 Véase Dávila Trejo (2019).

2 Debo destacar que, en ese momento, ese concepto me resultó útil, dado que las tensiones que recuperaba en las temporadas de trabajo de campo se orientaban a discutir y complejizar en esa temática.

jóvenes raperos que adquieren varios roles con la intención de fortalecer sus carreras artísticas o trabajar mediante colectivos. Es por ello que en el presente texto mencionaré a algunos de ellos por la cercanía que tuvieron en la investigación y los nuevos rostros que representan para redefinir la práctica del rap.

Rumbo al final, intentaré dejar algunos de mis hallazgos más importantes respecto a las oportunidades, obstáculos y significados que le otorgan al rap desde territorios complejos. De igual manera, y tomando esta oportunidad como un ejercicio para revivir este proceso de investigación y regiones en las que el rap se interioriza, dejo otras -nuevas- anotaciones que ayudan a recuperar más interrogantes hacia el hip hop en México (Bojórquez, 2004; Olvera Gudiño, 2018; Cornejo Pérez, 2018).

Ciudad Juárez

Para comenzar, es de mi interés compartir un par de notas importantes para situarnos geográficamente en el espacio del que hablo. El municipio de Juárez es uno de los 67 municipios del Estado de Chihuahua. Por su ubicación fronteriza, los municipios que quedan alrededor son Villa Ahumada, Ascensión y Práxedes G. Guerrero y al Norte El Paso, Texas. También, dada la ubicación, los veranos son muy calurosos y en los inviernos hay importantes descensos de temperatura.

La zona centro de la ciudad tiene contrastes con el pasado de la región ya que, para llegar a ella, se debe de cruzar por las vías del ferrocarril, transporte que en el siglo pasado era una importante ruta hacia el centro del país. Las calles contiguas están ocupadas por locales comerciales, restaurantes, barberías, pizzerías y comida rápida y se ubica también la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe junto a una plaza que comúnmente se puede ver ocupada por la población en general.

Respecto a su diversidad cultural, se pueden contemplar numerosas manifestaciones en sus espacios abiertos. Por ejemplo, cerca del Museo de la Revolución de la Frontera, comienza una de las áreas principales. Constantemente se escucha música y se pueden ver hombres y mujeres vestidos como “Pachucos”³ bailando al ritmo de buena música.

Aun con ello, en estas descripciones generales de la ciudad fronteriza, no podemos evitar enunciar a Juárez desde un lugar periférico que se margina-

3 Los Pachucos hacen referencia a clásicos del cine mexicano en los años cincuenta. Grandes sombreros, vestimentas holgadas y elegantes, zapatos de charol, que imitan los inolvidables bailes de personajes como Tin-Tan.

liza conforme se observa y se ponen en práctica distintas políticas públicas o proyectos a lo largo de los años. Por ejemplo, la zona Poniente es un sector con pocos servicios de salud y una cantidad más baja de escuelas o espacios educativos. Lo anterior se entiende ya que, el lado Oriente se diseñó de manera estratégica para que el Complejo Industrial Antonio J. Bermúdez, en los años sesenta, tuviera una mayor demanda y permanencia en sus trabajadores en las maquiladoras (Gutiérrez Casas, 2009; Barrios, 2014).

En estos escenarios en el que el trabajo es un factor importante para la frontera, otro elemento que es parte de estos territorios es la violencia (Aziz Nassif, 2012; De la O Martínez, 2014). Si Juárez ya tenía historial desde 1993 con los primeros registros de feminicidios, en la *guerra contra el narco* en 2006, la violencia adquirió niveles aún más elevados. Muertes en plazas comerciales, hogares, calles, escuelas, carreteras; de norte a sur, del oriente al poniente no se hablaba de otra cosa.

Ser consciente de que Ciudad Juárez ha sido uno de los escenarios donde la violencia ha impactado de manera directa a sus habitantes, me abrió una ventana para ver cómo es que se toman varias expresiones artísticas y culturales como formas de relacionar a las colonias o barrios, sobre todo las que están en las periferias. Muchas ellas, teniendo el rap de fondo.

La escena del rap fronteriza

Simon Frith (1996) coincide en que la música, al igual que la identidad, es un proceso. Entiende ambas como una construcción en la que se plasman las experiencias vividas y que se participa de los otros para narrarlas. Se trata de comprender cómo la música nace desde una comprensión grupal a su vez que se logra identificar e individualizar su escucha mediante un sentimiento de unión, de pertenencia, de conexión con el resto.

Sumando a lo anterior, se debe reconocer al rap como parte de la música popular (Velasco García, 2013), que vive y se piensa desde la cotidianidad. Los intérpretes del rap muchas veces surgen desde una realidad marginada, periférica y la música les resulta un medio para compartir malestares, sentimientos, denuncias. He ahí que la fuerza del rap radica en la potencia de sus mensajes y su capacidad para estructurarlos. Pero cuando se piensa en definir o entender una “escena musical” (Bennet, 2004) y más si se trata de rap, es distinto y muy difuso. Precisamente, porque ya existen otros elementos que sobrepasan lo geográfico, y otras redes que sobresalen en determinado género musical.

El uso de redes sociales, y el constante seguimiento de sus actividades o

eventos, me dejó ver a finales de abril de 2018 una amplia discusión en torno al concepto de escena.⁴ En menos de dos horas, los comentarios comenzaron a fluir en diversas direcciones, por ejemplo: 1) existente, pero sin unión; 2) los promotores solo hacen dinero y llenan sus bolsillos o sólo pagan los viáticos a los foráneos, 3) los raperos no valoran su trabajo y no son capaces de cobrar por ello o, en caso contrario 4) cobran por un trabajo que no vale la pena o que, a su parecer, es de muy baja calidad.⁵

Aún con lo anterior, y con mis primeras observaciones en análisis, me atreví a asegurar que la escena en Juárez sí existe. A pesar de los pleitos en sus redes sociales, a pesar de que digan que es un “desmadre”, que su trabajo no tiene validez. La escena, al menos así lo entendía, estaba en reformulación dado que tienen un historial que los avala, ejemplos de raperos a los cuales seguir y a quienes dejar a un lado para crecer aún más. Se están apoyando de las nuevas tecnologías como el internet, planean sus actividades en un tiempo y espacio determinado para que los públicos, diseñadores, artistas, dueños de bares y productores se integren.

Con lo anterior, y con la intención de explicar más aquello que mi trabajo de campo me permitía analizar, comparto aquí algunos fragmentos de vida y entrevistas que sirven de ejemplo para entender las tensiones y aportes que existen en Ciudad Juárez, y de lo que sus personajes están haciendo desde la composición, producción, gestión y difusión del rap en pro de esa escena en reformulación.

Sicko: una de las bases para entender el rap en Ciudad Juárez

Una de las características que quedan claras dentro de las trayectorias existentes en el rap, es la capacidad de pertenecer a un grupo y luego seguir con sus carreras en solitario. *Sicko* es un hombre alto, de pocas palabras y con visión en sus proyectos personales: *Myhood MX*. Desde 2014, *Myhood MX* busca difundir el trabajo de los jóvenes talentos en la ciudad que vayan ligados al hip hop, es decir, se difunde cuando hay eventos de break dance, cuando se inauguran exposiciones de grafiti, murales o si alguien sacó una nueva canción.

4 Aquel día, estuve atenta a las discusiones y para no perder de vista los argumentos, recolecté la mayoría de sus comentarios y respuestas. Incluso, hubo quien retomó fragmentos del concepto de escena de Andy Bennett, sin poner al autor y dándole una interpretación propia.

5 Su concepción de escena la basan en quien aporta o quien la “desmadra”. Esto último, lo relacionan con los promotores que no reconocen el talento de los locales o que la escena no solo se trata de un solo raperero, sino de la capacidad que tengan de trabajar y de reconocerse con estilos diferentes de hacer rap. La escena se “desmadra” cuando se cree tener un público asegurado y no preparar bien sus presentaciones; cuando se roban los *beats*, cuando quieren entrar gratis a los eventos que organizan sus amigos.

La estrategia empleada en *Myhood MX* es sumar hombres y mujeres que trabajan, estudian y mantienen relación con el hip hop desde la producción y edición hasta el ámbito académico. Varios colaboradores de *Myhood MX* producen constantemente canciones, visuales y EP's.⁶ Tal producción, en el caso de Juárez, no se inserta dentro de una industria musical, más bien surge de la iniciativa de colectivos juveniles que se encargan de hacer redes, inversiones e implementar estudios de grabación en sus propios espacios.

Sicko adaptó un espacio en su hogar para un pequeño estudio de grabación equipado con micrófono, bocinas, interfaz, ecualizadores, cámaras fotográficas y computadora donde tiene varios softwares para la edición de audio. *Sicko* agregó que “no se trata de homogeneizar el rap, sino diversificarlo” y, bajo el mismo sello discográfico, ampliar la oferta.

Enik Man: el intento de mezclar la literatura y el rap

Enik Man es estudiante de la licenciatura en literatura hispanomexicana en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Las charlas se vuelven eternas cuando habla de sus raperos favoritos, sus mejores y peores discos, sus letras, su imagen. Puntos interesantes que me guiaron a preguntar cómo es que él llegó al rap y en la respuesta incorporó sus propias reflexiones:

Bueno, la forma en cómo llega el rap es muy extraña. Para empezar, estaba un poco en contra de él por lo que ya estaba dicho de que el rap es violento o machista o es cuestión de pandilla y todo eso. Entonces a mí no me interesaba, se me hacía algo muy vulgar incluso, pero porque no lo conocía realmente, no lo conocía de cerca. Entonces me empezó a interesar cuando me di cuenta de que tenía otras cosas que decir, no solamente lo que ya conocemos o el estereotipo, ¿no? Descubrí que es un método discursivo, o sea una forma de comunicarte (Entrevista a *Enik Man*, en Dávila Trejo, 2019, p. 83).

Cuando seguí con la entrevista, al preguntar ¿Qué es lo que hacen? ¿Cuál es la reacción de tu familia, amigos o compañeros cuando les dices que eres raperero? me contestó:

6 EP es un formato de grabación con la característica de que no es una canción, pero tampoco alcanza la duración de un álbum completo. Este tipo de formato lo encuentro con frecuencia entre los raperos cuando tienen algunas canciones cortas y deciden compartirlas en la plataforma de YouTube.

Ok, lo primero es... se sacan de onda. No me ven a mí como alguien que rapee. O sea, justamente por eso, por un estereotipo de que yo pienso que el rapero es de cierta manera, viste de cierta forma, habla de cierta forma y pertenece a ciertos grupos. Entonces el hecho de que yo les diga que yo rapeo es en primer momento sacarlos completamente de todo ese cuadro y empezar a cuestionar bueno... tú no te ves cómo alguien que rapee, pero ya cuando ven el tipo de discurso o el tipo de cosas que digo, pues es cuando se dan cuenta de que no es todo como piensan, pero si en un primer momento se piensa que es de cholos (Entrevista a *Enik Man*, enero 2018, en Dávila Trejo, 2019, p. 84).

La estigmatización rodeó las primeras anotaciones de *Enik Man*. El señalamiento, rechazo y concepciones acotadas que se tienen, por un lado, del rap y, por otro lado, del rapero. *Enik Man*, al igual que otros raperos o personas que hoy escuchan y están en el rap, pudieron pasar por las mismas escalas de reflexión acerca de los estereotipos, la música, lo que se dice y para quién se dice.

Rockie B: el beat como inicio de una gran historia

Hay un personaje más que ilustra la relación que existe entre el rap, música y edición. En relación con su nombre, fue concreto en explicar que *Rookie* significa “Novato” y decidió agregarle la letra “c” para darle más estilo. En cambio, la letra B es por “Bastardo”. Así, para él, su nombre significa “Novato Bastardo” porque “no tengo madre para hacer lo que me gusta”.

Él, a comparación con los ya mencionados, es *beatmaker*, es decir, realiza sus propios *beat's* con la ayuda de Fl Studio. Influenciado por el DJ de *Rapper School* desde hace aproximadamente 5 años, *Rockie B* comenzó a buscar en internet cómo se hacían las mezclas y poco a poco encontró programas y estrategias para ello. *Rockie* comenta que no es necesario tener un equipo sofisticado, basta con una PC, bocinas y complementar con programas como Fl Studio o *Adobe Reason*. En cuanto a la dedicación e inversión de tiempo, comentó:

He llegado a dedicarle a un *beat*, cerca de 12 horas, buscando el estilo que me guste, algo 100% mío. También he hecho y hago *beat's* en 30 minutos, porque solo es un sample, *loop* y bajos. Un sample es el pedazo de una canción ya hecha [...] el *loop* son los golpes, el ritmo (Entrevista a *Rockie B*, noviembre 2018, Dávila Trejo, 2019, p. 92).

Rockie B es un hombre reservado. Las primeras veces que nos reunimos a charlar era difícil que él concretara la idea que tenía en mente, le daba vergüenza contarme un poco acerca de su vida o intervenir en las pláticas grupales que realizamos. Sin embargo, al preguntarle qué era para él hacer los *beat's*, respondió:

Me siento liberado, siempre ha sido la vía de escape para saber quién soy y no es pedo, me siento uno con los sonidos, creo que es la manera en la que podría decir que reflejo más lo que siento. Y sí a huevo que me gusta, amo hacerlo, no sé, es como sentir que la música habla sin necesidad de palabras, solo sentir ese *feeling* ¿sabes? (Entrevista a *Rockie B*, noviembre 2018, en Dávila Trejo, 2019, p. 93).

En esta línea de discusión, y basándome en las narrativas de los raperos, encuentro una vez más la importancia que tienen las nuevas tecnologías para crear, compartir y ofrecer su trabajo (Yúdice, 2007). En el cúmulo de instrumentos técnicos hasta los programas manejados por ellos, se observa cómo el internet es una plataforma en la que toman y depositan productos para circulación y consumo. *YouTube* es una de las plataformas preferidas y el uso que se le da varía, dependiendo de los contenidos que se quieran compartir.

Notas para cerrar

Tal como lo anoté en la introducción de este texto, lo que aquí compartí es apenas una parte de lo que fue una investigación de Posgrado, en la que tuve la posibilidad de acercarme de manera profunda con el hip hop como cultura, y con el rap como uno de los elementos más practicados en Ciudad Juárez que tiene tras de sí un amplio historial de raperos. Muchos de ellos ya no están tan activos.

Por lo general, entre sus narrativas ellos hablan de la edad en la que se acercaron al rap. En su mayoría, escuchando rap americano, español y después, reconociendo a los raperos que en aquel momento estaban en la escena de Ciudad Juárez. Muchos coinciden en que comenzaron a escribir en la secundaria, a partir de los 12 años. Combinaban ya el deseo de expresarse conforme su escucha se hacía más amplia.

Las observaciones que pude tener en aquellos años de la investigación y que ahora conservo, es que existen quienes se mantienen en colectivos por la posibilidad de tener más apoyo entre colegas y aprender algunas herramientas sobre gestión. Les gusta medir su talento en las batallas de rap y también ser

parte de escenarios que signifiquen un avance en sus trayectorias musicales. Salir de la ciudad y poder compartir su música en otros espacios es un objetivo claro por el que buscan otras estrategias para hacer “crecer” la escena.

La escena se construye por las redes que ellos tejen y de las cuales están siendo parte conforme diversifican su quehacer en el rap. No todos se dedican a hacer música y eso es lo que resulta más interesante porque en estos roles que adoptan, se profesionalizan, prueban cuáles son sus fortalezas y sus capacidades para aportar a la escena. Son estas nuevas configuraciones las que permiten proyectar un producto más fino al escribir, editar, producir o criticar.

En la conceptualización y reconfiguración de la escena, artistas y promotores apuestan con mayor fuerza por la variabilidad de eventos de batallas de rap, ya sea de *freestyle* o escritas. En conjunto repiensan las maneras en cómo llevar más allá la práctica del rap, que los identifique como raperos en la frontera con estilos y formas propias. Estas características pueden estar presentes en otras regiones de México o América Latina, pero la posibilidad de continuar encontrando más historias que diversifique los usos y sentidos del rap, nos mantendrá aquí, escuchando despacio y preguntando con fuerza.

Referencias bibliográficas

- Aziz Nassif, A. (2012). Violencia y destrucción en una periferia urbana. El caso de Ciudad Juárez, México. *Gestión y política pública*, 21, 227-268.
- Barrios, R. D. (2014). *Las ciudades imposibles. Violencia, miedos y formas de militarización contemporáneas en urbes latinoamericanas: Medellín-Ciudad Juárez*. México: Colección Posgrado. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bennet, A. y Peterson, R. (2004). *Music scenes local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bojórquez, T. (2004). *De Boogie Down a Neza York, ¡Hip Hop no para! Del rap como un género de la poesía oral* [Tesis de grado sin publicar]. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Cornejo Pérez, A. F. (2019). *La cultura y el sentido del trabajo en la vida de jóvenes hiphoperos. Un análisis desde el trabajo social antiopresivo* [Tesis de maestría no publicada]. Escuela Nacional de Trabajo Social, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Dávila Trejo, A. G. (2019). *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena. Aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez Chihuahua* [Tesis de maestría no publicada]. Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la O Martínez, M. E. (2014). El reto de ser joven en la frontera norte de México: violencia, cuerpos y masculinidades, en J. M. Valenzuela Arce (Coord.), *Tropeles Juveniles. Culturas e identidades (trans) fronterizas*. (pp. 41-84). México: El Colegio de la Frontera Norte; Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Frith, S. (1996). Música e identidad, en S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gutiérrez Casas, L. (2009). Ciudad Juárez en los sesenta: la estructura urbana en transición. *Nósis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 18(36), 128-154.
- Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Velasco García, J. H. (2013). *El canto de la tribu*. México: CONACULTA.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

El *freestyle* como efecto anzuelo: valoraciones y tensiones de la improvisación en la cultura hip hop de Santiago de Chile

Tomás Godoy Marques

Hip hop en Santiago de Chile

El hip hop, como cultura urbana y juvenil, existe desde la década de los 70' (Frasco y Toth, 2008). La palabra "hip hop" tiene distintas definiciones, entre ellas salto/brinco de caderas (Figueroa, 2005), la cual alude a las melodías propias de su música, como el caso de la canción "Rapper 's Delight" del grupo The Sugarhill Gang. A su vez, se le reconoce al Dj Afrika Bambaataa (A.K.A. Kevin Donovan) el nombre por haber agrupado los cuatro elementos centrales del hip hop bajo este: Disc Jockey (Dj), *Breaking*, Grafiti y Maestros/as de Ceremonias (Mc 's) (Gosa, 2015). Estos elementos otorgaron a las juventudes estadounidenses de bajos recursos herramientas de expresión a través de la música, que incorporaron como un estilo de vida. Con el paso de los años y la globalización en los años 80', el hip hop se expandió internacionalmente hacia otros países, entre ellos Chile.

La literatura chilena especializada ha señalado que el hip hop llegó al país durante la década de los 80' por medio de diversas películas como *Flashdance* (1983) y *Beat Street* (1984), como también por medios televisivos donde destaca el programa Sábado Gigante (Rodríguez, 2020a). Del análisis realizado por la literatura, se desprende que parte de las razones que explican por qué el hip hop logró incorporarse en las juventudes chilenas reside en su contexto similar con Estados Unidos y la situación que se vivía en el país de represión, pobreza y discriminación (Quitow, 2005). Así, el carácter contrahegemónico, de lucha y expresión permitió a los y las jóvenes –de carácter marginal en un inicio– encontrar un espacio dentro de este contexto represivo, el cual incorporaron y comenzaron a practicar (Baeza, 2002; Aravena, 2011). El hip hop chileno se consolidó así –y es entendido desde– un carácter contrahegemónico y de lucha, a partir de la base de jóvenes de escasos recursos que buscaban vivir

este estilo de vida a través de la autogestión, lucha social, prácticas colectivas y talleres (Poch, 2011).

No obstante, con el paso del tiempo la dictadura militar llegó a su fin. Chile inició su transición a la democracia y el hip hop seguía siendo incorporado por distintos/as jóvenes como un estilo de vida y espacio de expresión, lo cual se mantiene hasta el día de hoy. Son distintos los estudios que han abordado esto y permiten plantear un panorama sobre cómo es entendida la cultura hip hoper. En caso de buscar un balance, los estudios de Codocedo (2006) y Poch (2011) proponen las dos perspectivas que pueden desprenderse de esta breve historización y contextualización. Por una parte, es una cultura diversa que permite a sus jóvenes vivirla y practicarla como mecanismo de expresión (Codocedo, 2006), mientras que, por otra, es una cultura contrahegemónica que facilita a sus participantes la articulación para generar mecanismos de lucha social y reivindicación (Poch, 2011), lo cual se observa sobre todo con las nuevas lecturas que se le ha hecho, como lo es con el caso mapuche (Rekedal, 2014) y el estallido social (Olguín, 2019).

Ahora bien, existen cambios importantes en los paradigmas desde los 80' hasta ahora que influyen en las distintas culturas urbanas y la manera en que se articulan sus agentes (globalización, vuelta a la democracia, cuarta ola del feminismo, mercantilización musical y más). Sin embargo, la literatura académica no tiende a cambiar –en gran modo– la óptica desde la que es observada, salvo algunos casos recientes (Rodríguez, 2020a). Surge entonces la pregunta de cómo es entendida la cultura hip hop actualmente. No tanto desde la perspectiva del/a investigador/a, sino más bien, desde sus agentes puesto que la literatura académica hoy no permite responder a la pregunta. Para ello es menester reunirse, observar y conversar con los y las hip-hoperos/as para comprender su cultura y de qué forma ellos/as la entienden.

En consecuencia, esta ponencia busca problematizar la herramienta del *freestyle*, la cual es utilizada en el hip hop, tanto en las batallas de *freestyle* –que han ido en aumento en el último tiempo– como también en las canciones de rap. Ahora bien, el caso chileno no presenta multiplicidad de estudios recientes que permitan enriquecer el debate (salvo los estudios de Rodríguez, 2020a y 2020b), sobre todo, considerando que es una forma de expresión cada vez más practicada y demandada por las juventudes. Esta investigación está estructurada en dos partes centrales: la definición de *freestyle* que se ha podido categorizar a partir de la lectura por parte de literatura académica especializada y las diferencias valorativas que tienen los/as hip-hoperos/as y el *freestyle*, lo

cual se complementa con una observación participante realizada por el autor. Finalmente, se desarrolla la idea de “anzuelo”, que sería la forma en que operaría el *freestyle* en la cultura hip hop chilena.

Metodología para conocer el hip hop en Santiago de Chile

Este trabajo surge a partir de la tesis de magíster del autor “Clasificaciones, valores y disputas. Estudio de la cultura hip hop en Santiago de Chile a partir de las voces de los y las jóvenes hip-hoperos/as (1984-2022)”¹ la cual tuvo por objetivo caracterizar esta cultura desde un enfoque de tipo cultural. A través de diversas entrevistas, etnografía y observación participante se logró contrastar las diferencias con aquello que la literatura académica especializada ha señalado sobre el hip hop y su carácter actual.

La investigación tuvo un periodo de duración desde el año 2021 hasta 2022. Durante el transcurso de ese tiempo se realizaron entrevistas de carácter semi-estructurada, observación participante, conversaciones espontáneas y revisión de material bibliográfico académico. Se entrevistó a 15 personas de la cultura hip hop, que fueron divididas en tres generaciones según un rango de edad estimado y que destacan por practicar distintas ramas del hip hop: a) La generación del 80': El hip hop como herramienta de expresión y diversión en un contexto represivo; b) Los 90' y los 2000: Explorar el hip hop y los nuevos espacios para practicarlo; c) 2010-2022: La práctica como característica del hip hop. Además, se realizaron 5 observaciones participantes que buscaban contrastar lo señalado por la literatura académica y complementar lo señalado por los/as participantes de esta investigación.

Para el registro de información se utilizó grabadora y cuadernos de campo. El material de las entrevistas fue manipulado exclusivamente por el autor, el cual fue trabajado con el apoyo del programa ATLAS.ti. Las categorías levantadas a partir del análisis se complementan con la experiencia del trabajo de campo y debaten con las líneas de investigación tradicionales de la literatura hip hop en Chile, lo cual busco esbozar en esta contribución.

1 Esta ponencia busca incorporar reflexiones de las observaciones participantes realizadas durante la investigación. Todo el material de entrevistas utilizado es el que se encuentra digitalizado en la tesis.

Diferencias entre hip hop y *freestyle*

Al igual que la literatura académica especializada, comprendo la cultura hip hop como un estilo de vida que sus agentes adoptan libremente, el cual es utilizado como mecanismo de expresión. A su vez, posee prácticas culturales determinadas que permiten identificarlas como parte de la cultura, las más comunes son el *breaking*, Dj, grafiti y Mc (Godoy Marqués, 2023). Sin embargo, el *freestyle* para los y las hip-hoperos/as entrevistados/as generaría controversias en la forma en que comprenden su cultura.

En este sentido, es menester señalar que la improvisación o *freestyle* refiere a una forma de expresión, la cual puede ser entendida como una herramienta, presente en la cultura hip hop.² Así lo utiliza, por ejemplo, Amiga 12 (24 años, *b-girl*), como mecanismo de expresión:

Ya, hace como un año conocí el *freestyle* y ahí empecé a indagar en la rama del rap y me gustó mucho, siento que el hip hop te da la posibilidad de expresarte de la forma que tú quieras y el rap es bastante reflexivo es como 'necesito ordenar mis ideas, ya voy a freestylear', me gusta mucho freestylear' sola porque siento que es terapéutico (Amiga 12, 24 años, *b-girl*).

Ahora bien, en la última década ha existido un aumento de los espacios para practicar *freestyle*, como también sus eventos, destacando aquí la batalla, entendida como una competencia entre dos *freestyler*'s para ver quién improvisa mejor que el/la otro/a. Actualmente hay varios puntos en Santiago donde se realizan estas batallas, entre ellos Parque Almagro, Parque O'Higgins y Parque Bustamante, entre otros (*The Urban Roosters*, 2021). Si bien hay autores que señalan que no se requiere de un enfrentamiento en el *freestyle* (Masquiarán y Rodríguez, 2018) y que en parte es correcto, para la mayoría de los/as entrevistados/as, sí estaría ligado a esta característica.

En consecuencia, pese a la noción de masificación de esta práctica, espacios y eventos, hay determinadas formas y mensajes del *freestyle* que no comparten. Uno de los primeros aspectos que se puede destacar aquí, es el de la violencia de la batalla y que no es parte del hip hop (Codocedo, 2006). Así lo señala Amiga 4 (40 años, Mc): "Ponte tú en el *freestyle* son súper violentos

2 Para Corbalán y González (2021) se liga también al carácter deportivo del hip hop. Por otra parte, KRS-ONE (2009) señala que el *freestyle* refiere a un estilo de vida con determinadas conductas.

los mensajes y también es como esa mentalidad de funar todo eso. Siento que antes había más empatía, más proximidad, más entender que le pasaba al otro, sí” (Amiga 4, 40 años, Mc). La reflexión de Amiga 4 refiere a los mensajes violentos y de cancelación que hoy existen en el *freestyle*, los cuales, para ella, no serían parte del hip hop. Amiga 11 (22 años, Mc y gestora de eventos), también ha podido observar esto, aunque pareciera ser que ha ido disminuyendo en base a su forma de narrarlo:

A mí no me gusta mucho el *freestyle*, nunca me ha gustado mucho, el beef más que nada porque como que batallar con alguien y decirle weas como, ya no pasa tanto, que esas rimas de tu ‘mamá es weona’ y como que esas cosas ya no pasan tanto, ahora como que están un poquito más craneas las rimas, pero a mí el *freestyle* no me pasa nada con el *freestyle* la verdad (Amiga 11, 22 años, Mc y gestora de eventos).

En el marco de mi trabajo de campo, pude asistir a una batalla de *freestyle* organizada por un grupo de jóvenes bajo el nombre de “Demuéstralo Rapeando”. En este espacio pude apreciar parte de lo que señala Amiga 4 (40 años, Mc) y Amiga 11 (22 años, Mc y gestora de eventos). Las rimas de carácter violento primaban bajo el aspecto de broma y el carácter reflexivo de la improvisación pasaba a segundo plano ante la competencia y el hacer reír a las personas que estábamos presentes. En un punto pude escuchar un grupo de jóvenes *freestylers* y sus temáticas no eran muy variadas: “hablar de la mamá, del pene y demostrar por qué ‘soy mejor que tu’” (Diario de campo, “Demuéstralo Rapeando”, 21/05/2022).

Amigo 10 (27 años, Mc, *freestyler*, gestor de eventos) reconoce estas características del *freestyle*, sobre todo el aspecto de los insultos, aunque él lo comprende desde una perspectiva de humor. A su vez me comenta que “antes igual era más sangre, más insultos, puta mi generación, yo te veo y te hueveo cachai, disculpa por ser bueno pa’ la talla pero así soy”.

Si bien se puede justificar en el humor, la esencia de la batalla reside en lograr ganarle a tu contrincante. Es más, “Deditius”, *freestyler* chileno, señala que “la batalla de gallos utiliza una estrategia de pelea que contempla tanto el uso de lenguaje verbal –rima, insulto, ironía– como no verbal –gestualidad–.” (Rodríguez, 2020b, p. 68). Bajo esta premisa, el *freestyle* se instala en lógicas competitivas, lo cual en los inicios del hip hop no existía, sobre todo si se con-

sidera su carácter autogestionado y social.³

Otro elemento que tensiona la dualidad *freestyle* y hip hop es el que he denominado como “anzuelo” y que refiere a que mientras más personas, se produce un asombro e interés por ella, pero no se profundizaría en lo que es el hip hop. Hay distintos testimonios que comprenden este efecto. Por ejemplo, Amigo 9 (23 años, *beatmaker*, Dj y Mc) me comentó que, producto de la masificación de los espacios para ver *freestyle*, los festivales de hip hop comenzaron a priorizar más esta práctica que fomentar la cultura con las demás ramas. Si bien él no lo señala explícitamente, Amiga 4 (40 años, Mc) lo conceptualiza como lo atractivo, generando este efecto anzuelo:

Las batallas de *freestyle* es como si pusieras una vedette cachai, que poní a alguien como, una modelo cuando te quiere vender como candy en el supermercado cachai. Bien atractiva, eso más o menos es el *freestyle* para mí hoy en día, es alguien que está haciendo como atractiva la cultura, es alguien que está haciendo un gancho, puede servir como gancho pero si yo te digo, si me preguntai si eso lo defino como dentro del hip hop, no necesariamente (Amiga 4, 40 años, Mc).

Si bien este efecto de “anzuelo” puede ser visto de forma positiva, genera distintos cuestionamientos para quienes se consideran parte de la cultura hip hop. Por ejemplo, Amigo 1 (52 años, *b-boy* y Mc) me señala que las personas practicantes de *freestyle* deberían saber más de hip hop. Si bien pueden no hacerlo, esto generaría un límite:

Y para ser hip hop, no es técnica, es cultura, entonces tení que saber que pasó en Chile, que pasó en Estados Unidos, quien es el padre del hip hop, lo esencial y no porque pa’ que te creai, es que es importante conocer lo que estay haciendo, por último, ‘no me interesa el hip hop, me interesa bailar’, te creo, ok, ta’ bien cachai pero por ejemplo los muchachos que improvisan en las plazas tan haciendo algo muy parecido que hacíamos nosotros, era juntarnos por la misma pasión, pero no saben de cultura hip hop [...] y están con ganas de aprender pero no con ganas de buscar, me entendí, si tu llegai y les contai, no te

3 Rodríguez (2020b) considera que puede deberse a la forma en que los/as jóvenes se desarrollan con el mercado neoliberal y su carácter individual.

van a recibir en mala, te van a escuchar, ‘oye si bacán’ pero después esa información no siguen investigando (Amigo 1, 52 años, *b-boy* y *Mc*).

Del relato se desprende que efectivamente el *freestyle* opera como una herramienta y forma de expresión de la cultura hip hop santiaguina, sobre todo, por el símil que hace Amigo 1 (52 años, *b-boy* y *Mc*) con su juventud. No obstante, y he ahí la tensión, no se aplica de la misma forma en la actualidad. En este sentido, puede que existan niños/as, jóvenes y adultos/as que buscan practicar *freestyle* pero no les interesa profundizar en los valores y conocimientos del hip hop, lo cual genera una tensión en la forma en que se concibe esta cultura. Parte de mi relato de campo del evento “Demuéstralo Rapeando” dialoga con estas diferencias entre el *freestyle* y el hip hop:

Aquí es donde me siento, mismo lugar donde habían otros “raperos” haciendo *freestyle*, pero también jóvenes bebiendo cerveza y fumando cigarrillos como si no hubiera un mañana. Ojo, no quiero ser moralista ni venir a plantear polémicas, pero en la previa al evento veo más un ambiente de fiesta que de hip hop, caso contrario a cuando fui al evento de Fortaleza Hip Hop en Villa Francia (Demuéstralo Rapeando”, Diario de campo, 21/05/2022).

A diferencia de otros eventos a los que pude asistir, como al de Fortaleza Hip Hop, en el *freestyle* se tiende a observar más un ambiente de fiesta, dejando un poco de lado las premisas del hip hop como proyecto educativo (Aranda, 2005). En este sentido, se produce otro tipo de espacio, uno de carácter flexible que permite reunir a distintos agentes y que se produzca un contexto más de fiesta común y no de tipo hip hop.

Por consiguiente, me parece pertinente señalar que no necesariamente existe un vínculo entre hip hop y *freestyle*⁴ (Del Valle, 2022). Puede que, por diversos motivos, las personas busquen practicar *freestyle* pero que no les interese saber más de la cultura hip hop, al igual que puede ser al revés, hip-hoperos/as que no gustan de la improvisación, pero son parte de la cultura. En este sentido, las entrevistas y el trabajo de campo reflejan que actualmente el *freestyle* tensiona la cultura hip-hopera debido a su alcance y mensajes que genera

4 El nivel de vínculo depende de los/as participantes y el contexto en el que se sitúan.

a quienes no conocen esta cultura.⁵ Los eventos como *Redbull* y las batallas de *freestyle* generan este efecto de anzuelo o enganche y fomenta a las personas a querer adscribir a esta práctica.

Considero que el comentario de Amigo 10 (27 años, *Mc, freestyler*, gestor de eventos) permite acercarnos, como investigadores, a plantearnos nuevas interrogantes y formas de comprender el espacio del *freestyle*. Si bien no me lo comentó explícitamente, de su relato se desprende que se producen tensiones debido a los distintos participantes. Elementos como el sector social, rango etario y educación fueron comentados por Amigo 10 (27 años, *Mc, freestyler*, gestor de eventos), los cuales en la literatura hip hop chilena tienden a ser consensuadas pero que en este espacio aflorarían:

El trasfondo social de la batalla, por ejemplo, es muy dispar, demasiado dispar, el rango social es muy dispar tanto en lo económico como en lo social, como en lo cultural y en lo educativo, tenemos cabros desde muy mal educados, desde la palabra mal educados, hasta cabros muy bien educados cachai, como el rango etario es amplio, tenía a un niño, 8-12 años, dándole cara a un viejo cachai, y resulta que el viejo lleva 7 años arriba de la micro cantando, con cuarto medio finalizado o estudios a medias y el niño está recién iniciándose como niño cachai. Entonces tenemos un choque cultural hermano fuerte, tenemos desde cabros que son puta, con trastornos sociales, trastornos emocionales cachai, están en su proceso de hasta de puta de identidad de género po weón cachai. [...] Entonces igual es como raro, entonces ahora hay que segmentarlas, hacerlas, unir las más, consolidarlas, hacerlas más homogéneas, igual están muy dispar, eso igual genera, eso pasa, entonces hay que hacerlas más homogéneas, más centradas cachai, esa es la verdad, lo que pasa con las batallas, hay que juntarlas, un puro lelo (Amigo 10, 27 años, *Mc, freestyler*, gestor de eventos).

Balance final: fronteras de posibilidad entre el *freestyle* y el hip hop

A través de este trabajo he intentado plantear de qué forma las batallas de *freestyle* tensionan las fronteras culturales y marcos valorativos del hip hop a

5 De hecho, Amigo 2 (53 años, *Mc*) me comentó: "Yo creo que esta generación [...] no tiene nada que ver con el hip hop como cultura, tiene que ver con una wea que fomentó una marca, una empresa de concurso de habilidad, como quien hace malabares con platos cachai."

través de los testimonios de sus participantes. Ahora bien, la literatura científica chilena ha abordado algunos de estos aspectos, como lo que es la segmentación social y educación (Aranda, 2005), la diversidad cultural de la cultura hip hop (Codocedo, 2006) y las diferencias generacionales (Duarte, 2000). No obstante, los aspectos que señala Amigo 10 (27 años, Mc, *freestyler*, gestor de eventos) tensionan la forma en que han sido estudiados. Que las batallas cuenten como espacios de socialización donde todos/as pueden acceder y compartir, dejando de lado aspectos como edad, clase, educación y más, refleja nuevos nodos de tensión que cuestionan a la literatura “clásica” chilena de hip hop e incide en que es menester acceder al trabajo de campo e investigación.

Si bien hay aspectos que pueden ser compartidos, me es pertinente subrayar la importancia de las diferencias respecto a cómo influye en la creación de espacios nuevos. A través del trabajo de campo pude observar molestias, alegrías y cuestionamientos por parte de quienes se hacen llamar parte de la cultura hip hop frente a esta forma de expresión que es el *freestyle*, sobre todo con el crecimiento exponencial que ha tenido en el último tiempo. En este sentido, el límite y práctica cultural con que nos encontramos permite complejizar y enriquecer la forma en que comprendemos la cultura hip hop y los nuevos elementos que como investigadores estamos haciendo caso omiso.

Referencias bibliográficas

- Aranda, R. (2005). *Los significados que asignan los jóvenes de enseñanza media a la música que escuchan* [Tesis de Maestría no publicada]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Aravena, M. (2011). La escuela de la calle: el hip hop. *Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. ¿Qué hay de popular en la música popular?* (pp. 200-209). Santiago de Chile: Asociación Chilena de Estudios en Música Popular.
- Baeza, A. (2002). “Vatos clavando clavos, soltando esclavos”: La identidad como proyecto en el discurso del hip hop chileno, en J. L. Martínez (Ed.), *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana* (pp. 235-261). Santiago de Chile: Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Codocedo, P. (2006). *Hip hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hiphoperos* [Tesis de grado sin

- publicar]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Santiago de Chile.
- Corbalán, A. y González, J. (2021). *Barras y métricas. La historia de las batallas de Rap en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones 517.
- Del Valle, M. (2022). Hacer rap en la ciudad: fiestas y territorios musicales en el Área Metropolitana de Buenos Aires, en M. Biaggini (Coord.), *Jóvenes, identidades y territorios. La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires*. (pp. 47-76). Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Duarte, C. (2000). ¿Juventud o Juventudes?: Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente. Última década, 8(13), 59-77. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718->
- Figueroa, G. (2005). *Sueños enlatados. El graffiti hip hop en Santiago de Chile*. Santiago: Ed. Cuerpo propio.
- Frasco, L. y Toth, F. (2008). La génesis del hip hop: Raíces culturales y contexto socio-histórico. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas.
- Godoy Marqués, T. (2021). ¡Tres, dos, uno, tiempo! Comercialización del hip hop chileno, 2005-2019. *Revista Estudios Culturales*, 14(27), 137-149.
- Godoy Marqués, T. (2023). Clasificaciones, valores y disputas. *Estudio de la cultura hip hop en Santiago de Chile a partir de las voces de los y las jóvenes hip-hoperos/as (1984-2022)* [Tesis de Maestría]. Universidad de Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/196080>
- Gosa, T. (2015). The Fifth Element: Knowledge, en J. A. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to hip hop*. (pp. 56–70). Cambridge: Cambridge University Press.
- Masquiarán, N. y Rodríguez, N. (2018). La invasión “freestyle” en los espacios de la música callejera de Concepción. *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Olgúin, F. (2019). Desde el rap a la música urbana: Apuntes del subsuelo, en D. Ponce (Ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. (pp. 33-42). Santiago: Cuaderno y Pauta.
- Poch, P. (2011) *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Chile: Editorial Quinto Elemento.
- Quitow, R. (2005) Lejos de NYC: El hip hop en Chile. Trad. de Diego Campos. *Bifurcaciones*, (2), 1-13.
- Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lengua y Literatura Indoamericana*, 16(1), 7-30.

- Rodríguez, N. (2020a). El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): La recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de Dictadura. *Popular Music Research Today*, 2(2), 79-99.
- Rodríguez, N. (2020b). El ascenso del *freestyle* de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. *Revista Contrapunto*, 2(2), 65-79.
- The Urban Roosters (2021). *Freestyle Revolution*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.

Rap que se escucha fuerte y claro: notas sobre la producción de Shitstem

Marina Sztainberg

Introducción

Si bien existen diversas maneras de empezar a pensar el rap, nos interesa, en este caso, una en especial: aquella que supone tener en cuenta su contexto, es decir, la comunidad hip-hop. En esta línea, el rap está inmerso en un movimiento urbano y, junto con el *breakdance*, el grafiti y los dj, forma parte de los cuatro elementos más relevantes del hip-hop. Asimismo, el rap tiene una serie de ramas, entre las que se destacan la composición de canciones y las batallas, tanto escritas como de *freestyle*. Pero más allá de la variedad de maneras de hacer rap, hay un punto en común: todas ellas son las prácticas poéticas de una comunidad. Así, una de sus definiciones más amplias, y también una de las más usuales, es la que se desprende de las siglas R.A.P que significa ritmo y poesía, del inglés “Rhythm And Poetry”. Esta definición designa una relación estructural originaria que asocia el rap con la poesía.

Este panel nos convoca a pensar en la práctica discursiva del rap en relación con sus usos y sentidos. En este caso, propongo abordar la producción de Shitstem, MC marplatense de 22 años que actualmente reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Durante los últimos años, Shitstem compartió escenario con artistas nacionales e internacionales no solo del hip-hop, sino también del rock y del pop, como Nicki Nicole, Akapellah, León Gieco y Mari-lina Bertoldi, entre otros. En 2022 se presentó en dos oportunidades en el Centro Cultural Nestor Kirchner, ubicado en la Ciudad de Buenos Aires. En una de estas fechas, formó parte del concierto de la Hermandad argentino-chilena, donde interpretó su canción “Mi nombre lo dice” ante la presencia de los presidentes de ese momento: Alberto Fernández y Gabriel Boric. En el marco del festival “Poesía YA! 2022” realizó otra de sus presentaciones, en la que reversionó poemas de María Elena Walsh y Glaucé Baldovin para transformarlos

en canción de rap. Sin embargo, los escenarios no son el único lugar en el que Shitstem hace su *performance*, sino que participó de diversas actividades culturales en movilizaciones y protestas en la calle. En Mar del Plata, Shitstem ha formado parte de una serie de eventos relacionados con cuestiones sociales y políticas, como la 5ta marcha de la gorra (que tiene como eje la denuncia ante la represión y los abusos policiales) y, también, en las diversas convocatorias feministas de la ciudad. Desde 2019, se presentó en estas protestas que tenían como espacio las calles marplatenses.

Las calles de la ciudad de Mar del Plata fueron, entonces, uno de los primeros espacios en los que Shitstem llevó a cabo sus *performances*. Pero vale destacar un punto particular del mapa donde tienen lugar estos eventos. En muchas de las movilizaciones de la ciudad se usa como escenario las escaleras del Monumento a José de San Martín, que se encuentra en la intersección de las calles Av. Pedro Luro y Bartolomé Mitre. Por este motivo, “Luro y Mitre” es una de las canciones que resulta más interesante para este análisis. En ella, se vincula, de alguna manera, una perspectiva y un territorio, en el que el punto de vista del MC se sitúa y nombra desde una suerte de centro de lucha de la ciudad. En Mar del Plata, ese cruce de calles es el típico punto de encuentro para las movilizaciones y protestas ya que está en el centro de la ciudad. Este monumento está rodeado por la Municipalidad de General Pueyrredón, la Catedral, la Escuela N° 1 y las plazas San Martín, siguiendo así una de las maneras usuales en la construcción de ciudades bonaerenses en las que esas instituciones se agrupaban en el espacio céntrico de la ciudad.

Pero antes de adentrarnos en el análisis de las canciones de Shitstem, vale aclarar que el estudio sobre estx artista surge como consecuencia de un trabajo de investigación dado en el marco de las tareas realizadas durante el periodo de la beca EVC-CIN, es decir, entre los años 2022 y 2023. En esa instancia, se trabajó sobre el intento de sistematizar una serie de preguntas e inquietudes sobre el rap y la cultura hip-hop, en un plan de trabajo titulado “El sonido como materialidad poética en la práctica rapera.”. Ese plan de trabajo propuso pensar las relaciones entre sonoridad y palabra para indagar la práctica de los raperos, estudiando un corpus de MC bonaerenses que usan una amplia variedad de recursos, más allá de la rima, para obtener un sonido particular, muchas veces, muy difícil de decodificar a primera escucha. Algunos de los raperos que tomaba en el corpus eran, por ejemplo, Acru y Mir Nicolás.

Este estudio prestaba especial atención a las técnicas como los diversos modos de cortes, acentuaciones y ritmados que muchos MC usan en el lenguaje

en función de generar una sonoridad específica, algo así como el propio *flow* del artista. De esta manera, se atendía a la subida y bajada de tonos, la acentuación en lugares marcados y, también, al armado de versos no solo con rimas, que es con lo que más se suele asociar al hip-hop, sino con paralelismos, anáforas y sobre todo con aliteraciones que tienden a saturar la voz hasta que se pierda, muchas veces, entre los demás sonidos del *beat* sobre los que el MC rapa. Así, una de las entradas que parecían más productivas para analizar hip-hop era la idea de que a una primera escucha podemos detectar una sonoridad más claramente que un sentido, un mensaje o un contenido. Sin embargo, esto no quiere decir que el sentido no sea importante ya que es claro que para los raperos el mensaje es fundamental para narrar experiencias, contar lo viven e, incluso, ser un representante para otras personas que pueden identificarse con el contenido de sus letras. En este marco, el plan de trabajo sostenía que una de las características del rap es la de contar lo que se vive y mostrar una visión sobre la realidad. La singularidad de los raperos del corpus parecía radicar en que ellos dan un mensaje, pero de modo distorsionado, oculto bajo capas de sonido. Como si ensuciaran y oscurecieran el lenguaje en virtud del ritmo o de la sonoridad. E, incluso, nos preguntamos si los modos de la sonoridad pueden volverse un mensaje en sí mismo en el que pueden establecerse referencias, identificaciones y representaciones en la comunidad.

Durante el proceso de lectura de bibliografía específica, hubo un aspecto en relación con la cuestión de género que resultó relevante. De los estudios internacionales, como *Generación Hip-hop* de Jeff Chang (2017), y nacionales, como *La evolución del flow* de Juan Data (2020), se desprende la idea de que la práctica poética de la cultura hip-hop ha tenido, desde sus inicios en las fiestas neoyorquinas hasta el momento, a las voces masculinas como sus principales referentes. En este sentido, durante el desarrollo de este plan de trabajo, fue evidente que el corpus tenía dos claras limitaciones: se centraba en referentes bonaerenses y estaba compuesto solamente de voces masculinas. En cuanto a la cuestión de género, me pregunté, entonces, por qué se volvía difícil el hecho de encontrar casos de raperas que usaran de esa manera la forma del lenguaje y que exploraran la sonoridad tal como lo hacían estos raperos que formaban el corpus. Así, se comenzó con la tarea de escucha de algunas MC argentinas, como, por ejemplo, Shitsem, Soui Uno y Saga, entre otros casos. Sin embargo, en sus producciones no se encontraba esa misma impronta, sino que se pudo establecer un lineamiento común: el mensaje era, de alguna manera, el protagonista de las canciones. En el caso de Shitsem era muy clara su puesta en

valor del mensaje y esta fue una de las razones por las que se decidió indagar sobre su producción.

Anteriormente nos referimos a la canción “Luro y Mitre” de estx artista ya que resultaba interesante la relación que se puede establecer allí entre un territorio y una perspectiva. Esta canción, que tiene como título el punto de convocatoria a las protestas que se realizan en la ciudad de Mar del Plata, toca el tema del lugar de las mujeres en el hip-hop. Shitstem en una estrofa rapea lo siguiente: “Quiero escuchar a más pibas haciendo rap / Quiero ver a las pibas sin miedo al qué dirán / Quiero ver a las pibas copando la escena / Quiero que escuchen a las pibas pa’ que vean cómo suena.” (pp. 29-32). Esta voz muestra el deseo de escuchar y de que otros escuchen a las mujeres rapear, sentando un posicionamiento con respecto al lugar de las mujeres en el hip-hop. Deja en claro sus ganas de que las mujeres ganen territorio para que tengan espacio para hablar por sí mismas y tener una autonomía en un contexto de voces masculinas, que han sido históricamente preponderantes en el rap. Lo interesante, además, es que utiliza la voz de modo claro, como si su finalidad estuviera más ligada a lo comunicativo que a la búsqueda de generar capas de sonido sobre el mensaje. Vale aclarar que, por supuesto, sería imposible pensar que una canción carezca de un proyecto sonoro. Lo relevante, en este caso, es detenernos en una suerte de comparación entre formas, estilos y estéticas de hacer hip-hop y preguntarnos a qué responden esas maneras de rapear.

Asimismo, la problemática que trata este fragmento de “Luro y Mitre”, en la que las mujeres no ocupan el mismo lugar en la escena hip-hop que los hombres, no es nueva. En una entrevista realizada por Camila Caamaño en abril del año 2022, Shitstem ya hace referencia a ella cuando sostiene que “chicas en el rap hubo siempre, el tema es que se las invisibiliza”. Estas palabras sobre la invisibilización de las mujeres en el rap, quieren decir de alguna manera que las voces de las mujeres no han sido escuchadas y no tienen reconocimiento. A grandes rasgos, podríamos decir que en el rap las mujeres históricamente no ocupan un lugar central como MCs pero no por ello desaparecen del imaginario. Están presentes, pero no se las escucha: son objetos de deseo, son madres, son bailarinas, pero muy rara vez son voces.

Sobre los cruces entre rap y feminismos se han escrito estudios en países hispanohablantes, como España, Perú y Chile. Una de las conceptualizaciones que me pareció más relevante para indagar sobre esta problemática fue la de “rap feminista” utilizada por Susana Pinilla Alba. Al momento de analizar la obra de Gata Cattana, Pinilla Alba indaga sobre la función de la *performance*

para construir y delimitar la poética del rap feminista y sostiene que hay una inversión de mujer-objeto a mujer-sujeto en este tipo de producciones.

Frente a cómo las voces masculinas del rap nombran a las mujeres, este pasaje de objeto a sujeto supone, en primera instancia, que existan voces que se nombren a sí mismas y, con ello, abran el espectro de sentidos sobre qué implica ser mujer y, también, qué es el rap y el hip-hop desde perspectivas no masculinas. En medio de su indagación sobre las canciones de la rapera andaluza, Pinilla Alba desliza una hipótesis que puede extrapolarse a las *performance* de otras raperas. Sostiene que la *performance* de Gata Cattana se convierte en “la escenificación consciente de la toma del espacio que encuentra en la manifestación artística de su reivindicación vocal y corporal la superación de las violencias a las que son sometidas las comunidades a las que representan.” (Pinilla Alba, 2021, p. 33). Así, los gestos, las voces y la coreografía de las raperas feministas tendrían la finalidad de superar la violencia patriarcal reivindicando el lugar del cuerpo y la voz. También, otra de las conceptualizaciones que resultan productivas es la noción de *mujeres* de Judith Butler (2002), que permite pensar aperturas de sentidos sobre la categoría de mujer, teniendo en cuenta que estudiar la *performance* de Shitstem supone inherentemente cuestionar las categorías binarias de género. Escribe Butler: “la categoría de mujeres no se vuelve inútil mediante la desconstrucción, sino [...] que presenta la oportunidad de que se la abra o, más precisamente, de llegar a significar de maneras que ninguno de nosotros puede predecir de antemano.” (Butler, 2002, p. 55). Con estas nociones y con otras que circulan en esos estudios sobre rap y feminismos nos hemos armado de una caja de herramientas para empezar a analizar la *performance* de Shitstem que, desde 2019, lanzó diversas canciones en las que reclama por otras voces, otras perspectivas y otras maneras de hacer rap dentro de la comunidad hip-hop, como por ejemplo son los casos de “Wachas”, “Luro y Mitre” y “Huyan”.

En esta última canción, “Huyan”, encontramos un tono de protesta, en principio, contra la institución policial. Pero con el correr de la canción esa violencia policial empieza a tener características vinculables con otro tipo de violencia: la patriarcal. Esta lectura de la letra viene a cuenta de que en el final de la canción se escucha la voz de la artista rapeando acapella versos que escenifican las movilizaciones feministas. La música se detiene y Shitstem finaliza su canción con los siguientes versos que suelen verse en carteles y escucharse en canciones de movilizaciones feministas:

Y hoy y siempre, somos el grito de las que ya no están
Ya nos prendimos, no nos pueden apagar
Por ser mujer, no me van a ver callar
Porque no se va a caer, lo vamos a tirar
Somos las brujas que no pudiste quemar
No existe príncipe que nos quiera despertar
Y la maternidad será deseada o no será
Estamos haciendo historia, esta marea no se detendrá
En las marchas, cagandonos de frío
Con nuestras voces haciendo mucho lío
Pienso en esta lucha y me da escalofríos
Históricas, no históricas, por ellas yo me guío (Shitstem, 2020a, pp. 81-92).

Desde el primer verso del fragmento rapeado *a capella* se alude al grito, es decir, a la voz como herramienta social. Ahora bien, el grito se vuelve, también, un material de lucha colectiva al enunciarse en plural: “somos el grito”, “nuestras voces haciendo lío”, “somos las brujas”. Este final de la canción termina por resignificar parte de la letra que, en principio, parecía aludir solamente a la violencia policial. Pero, de algún modo, se termina por generar un vínculo entre ambas violencias que tiene como punto en común la violencia sobre las mujeres. En un gesto que puede interpretarse como parte de una *performance* de la “reivindicación vocal y corporal” (Pinilla Alba, 2021, p. 33), Shitstem cierra la canción retomando una serie de frases feministas de manera tal que la voz se vuelve la protagonista sonora. El uso de este recurso sonoro nos lleva a pensar en el lugar protagónico de la voz, en la puesta en valor del mensaje y, también, a preguntarnos: ¿por qué es necesario un hip-hop que se escuche fuerte y claro?

En otro fragmento de esta canción, Shitstem compara la fuerza de su voz con la fuerza de un golpe, en un movimiento interesante para pensar cuáles son las coordenadas de lucha de estas voces en el hip-hop:

Nací gritando, hoy estoy rapeando
Mientras exista música me vas a ver bailando
De esta vida me declaro artesana pana
Y si algo sé es que el arte a mi me sana
La fuerza de tus golpes yo la tengo en mi voz

Esa es la diferencia entre vos y yo, sí
 Yo no te muestro el puño, nunca voy a estar peleando
 Y si lo hago es porque estoy luchando
 Yo miro y observo todos los movimientos
 Por si después preguntás de dónde salen mis cuentos (Shitstem, 2020a,
 pp. 25-34).

Shitstem no solo se muestra usando la voz desde la acción de gritar y rapear, sino que le otorga, también, la fuerza de un golpe. Pero, aunque el golpe y la voz tengan la misma fuerza, no resultan equiparables. La rapera después de decir “la fuerza de tus golpes yo la tengo en mi voz”, resalta de manera clara: “esa es la diferencia entre vos y yo”. La fuerza policial y la fuerza machista están, así, en la violencia del cuerpo, la física, la del golpe. La fuerza de los colectivos feministas está, en cambio, en la fuerza de la voz. Como dice Juan M. Villarreal, la voz en el rap se puede entender como un discurso de la alteridad (2020, p. 133). En este caso, la diferencia le daría a la voz de la rapera una posición más adecuada para la representación, que es algo fundamental en el hip-hop y es un problema, desde la perspectiva de género, si pensamos en quiénes han sido los voceros de la escena hip-hop. Vale destacar que en el hip-hop el término “representar” se utiliza para nombrar el proceso de identificación y representación entre unx raperx y sus oyentes. Así, al momento de hacer su *performance*, cada raperx representa a un grupo determinado: sea una *crew*, un barrio, un país, el movimiento hip-hop, entre otras posibilidades.

Este tema de la representación en sí mismo podría plantearse como un problema ya que habría que ver hasta qué punto lx raperx tiene el aval de los demás integrantes para que sea algo así como legítima representación. Las canciones mencionadas de Shitstem parecen traer la problemática de la representación al centro de la escena y, con ello, el problema de género. Como mencionamos antes, a lo largo de la historia, las voces masculinas han sido, en su mayoría, las que se han tenido como referentes del hip-hop. En esta línea, en las canciones de Shitstem la representación se vuelve un lugar de disputa y nos lleva a preguntarnos: ¿cómo reivindicar voces y cuerpos que no han tenido autonomía históricamente en el marco de una comunidad? ¿Cómo hacerse oír hacia fuera de la comunidad si, en principio, ésta tiene voces preponderantemente masculinas? E, incluso, ¿tendríamos que revisar la noción de comunidad para pensar el hip-hop a la luz de estas voces?

En el caso de Shitstem, parece que hay un punto claro: se revisan los refe-

rentes de la comunidad y se propone una perspectiva que amplíe el espacio a voces que han sido silenciadas. Asimismo, su voz sigue cierta tradición del hip-hop al ser una voz de la alteridad, de la diferencia, de la protesta. Pero, lo singular, es que hay un repliegue, lo que implica no solo mirar hacia dentro de la comunidad sino, también, el movimiento de correrse de una posición para tomar otra. El mecanismo de confrontación que le dio identidad a una poética se vuelve sobre sí mismo para revisar cómo se está haciendo esa práctica que, según los valores del hip-hop, debería representar a los de abajo, debería ser una voz popular, debería denunciar los abusos de poder sobre algunos grupos sociales. Se trata de usar la voz como herramienta de lucha, como modo de activismo artístico, pero ya no hacia una suerte de enemigo externo -o al menos no solamente hacia allí- como puede ser la institución policial, sino que mira hacia adentro del movimiento. Las canciones de Shitstem hacen una suerte de llamado a que la comunidad hip-hop se repliegue y se descentre de la masculinidad hegemónica para que aparezcan, también, otras voces. ¿De quién es el hip-hop? se pregunta en algún sentido el MC marplatense y, con ese movimiento, plantea una problemática sobre los modos de identificación y representación de una escena hip-hop que, hasta algunos años atrás, parecía tener más claro quiénes eran sus representantes. En este sentido, no creo que sea casual que una de sus canciones afirme que “ahora el hip-hop también es de las wachas” (Shitstem, 2020c).

Referencias bibliográficas

- Barros C. M. J. (2020). Vengo (2014) de Ana Tijoux: activismo, descolonización y feminismo. *Revista de Humanidades*, (41), 37-73.
- Biaggini, M. A. (2020). *Rap de acá: La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Caamaño, C. (2022). Shitstem, la rapera argentina que cautivó a Boric: “Canto sobre depresión y feminismo porque son parte de mi vida”. *Infobae*. 19 de abril. Disponible en <https://www.infobae.com/lgbt/2022/04/19/shitstem-la-rapera-argentina-que-cautivó-a-boric-canto-sobre-depresion-y-feminismo-porque-son-parte-de-mi-vida/>

- Chang, J. (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- D. (2017). *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta Limón - DIAFAR.
- Club Cyber Punk (2023). *Entrevista a Shitstem*. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Q6w-O3EKUg8>
- Data, J. (2020). *La evolución del flow: retrospectiva de Moshpit Posse. Un fanzine argentino de hip-hop*. Buenos Aires: Editorial Walden.
- Maffesoli, M. (1988). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masa*. México: Siglo XXI.
- Pinilla Alba, S. (2021). Implicaciones teatrales en la *performance* del rap feminista de Gata Cattana. *El taco en la brea*, 1(13), 85-101.
- Shitstem (2023). “Decime quién”. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F4u27itLpAc>
- Shitstem (2021). “Detox”. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=neDIIS5j8C4>
- Shitstem (2020a). “Huyan”. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HMzY6cZpn2g>
- Shitstem (2020b). “Luro y Mitre”. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=l4CB9uMKEHU>
- Shitstem (2020c). “Wachas”. [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ux9yAXOMQcY>
- Villareal, J. P.M. (2020). Ante un folio en blanco jurando bandera: feminismo y política en la obra de Gata Cattana, en C. Moyano Arellano, R. Sánchez Jiménez, F. Blanco Campos e I. Escudero (Eds.), *Literatura y política: Políticas de la literatura*. (pp. 129-144). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cuerpos | figuras de Camila Sosa Villada

Usos disidentes del espacio urbano en Camila Sosa Villada y Pedro Lemebel

Matías Pardini

Como diversas investigaciones han señalado en los últimos años, el estudio de los espacios urbanos y de la composición social que los habita –cerca del 80% de la población mundial– constituye un eje problemático y en constante movimiento, sobre todo si tenemos en cuenta que ciertos aspectos de la dinámica social que ocupan una parte importante de la agenda crítica contemporánea –como puede ser la representación de las identidades disidentes– no pueden pensarse desligados de los espacios en los que estos colectivos se desenvuelven. Desde esta perspectiva, cabría prestar atención a las formas en que se ha ido pensando el urbanismo a lo largo del tiempo, tomando en consideración sus implicaciones no solo físicas y territoriales sino también epistémicas, y poniendo el foco de la indagación en una serie de preguntas cuyas respuestas deben resignificarse a la luz de problemáticas actuales: ¿para quiénes se construye la ciudad? ¿Quiénes son aquellos dignos de habitarlas? ¿Qué dinámicas son dadas a la observación, teniendo en cuenta la elaboración de una cartografía poco detallada del entorno urbano, entre el centro y la periferia?

Esta investigación parte de la idea de que el espacio urbano ha sido desde sus inicios producto de un diagramado surgido de una concepción del devenir vital que desestima el desarrollo de subjetividades ajenas a aquello que se consideró, y muchas veces se continúa considerando, “lo normal” o “lo aceptable”. Fruto del pensamiento de hombres heterosexuales, ha respondido a las necesidades de este grupo que se consideró como poseedor de una capacidad física, mental y moral superior. Es decir que no se pensó –de manera adrede– en la existencia de identidades que se encontrarían en relación directa de subalteridad, es decir, aquellas que se escapan a las normativas impuestas por el *pensamiento cisheterocentrado*, un pensamiento que encarna, desde su definición misma, una perspectiva inevitablemente parcial (al decir de Donna Haraway,

1995). Pero la realidad va más allá de eso, ya que, como indica Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (2013), el espacio urbano no es una entidad vacía, sino que se encuentra plagada de signos que buscan ser interpretados, y cuya interpretación apunta a la regulación de las relaciones sociales que entran en ineludible contacto con el espacio en el que se inscriben.

Es a partir de ese “contrato semiótico” que las ciudades establecen una serie de reglas por medio de las cuales se puede proceder a la apropiación del espacio, puesto en funcionamiento productivo. Por lo tanto, es desde su diagramado que la ciudad está pensada como un recinto de control y vigilancia, que establece comportamientos y formas de socialización normativizados, en relación directa con coordenadas espacio temporales precisas: en la urbanidad se encuentra el germen de la civilidad, y a ella solo es accesible dentro de un marco conductual determinado por las mismas reglas constitutivas que dan forma al espacio.

Pero la ciudad misma se postuló, de manera inadvertida, como el núcleo de aparición de nuevas subjetividades o, mejor dicho, como núcleo de congregación de subjetividades que se habían visto expulsadas de entornos sociales más acotados. Como indica Susan Stryker en *Transgender History* (2017), siguiendo las investigaciones del historiador norteamericano John D’Emilio:

La formación de comunidades gays y lésbicas no fue posible hasta mediados del siglo XIX, con el crecimiento de las ciudades industriales y su enorme caudal de trabajadores. No fue hasta que pudieron abandonar las comunidades rurales, caracterizadas por la férrea intersección entre vigilancia familiar y control religioso, que pudieron permitirse la creación de vínculos sexoafectivos de una naturaleza diferente a la socialmente aceptada (2017, p. 48).

Lo mismo sostiene George Chauncey en *Nueva York gay*, libro en el cual se comienza relatando el éxodo de las comunidades *queer* de sus pueblos de origen a los emplazamientos urbanos. Sin embargo, es necesario remarcar, también, que estos primeros acercamientos son apenas el germen de la revolución que tomaría impulso hasta un siglo después.

Será hasta bien entrado el siglo XX que comience a observarse un marcado interés por un conjunto de problemáticas que llamarán a la exploración teórica de términos como “identidad” y que abrirán los ojos a la extrema cantidad de realidades sociales que pueden converger en el entramado urbano: la inten-

sificación de los tránsitos migratorios, el debilitamiento de ideas anteriormente inamovibles como “nación” y “ciudadanía”, la fragmentación identitaria y cultural propias de las crisis de la modernidad, etc. (Arfuch, 2005, p. 21).

En esta línea, hemos asistido a la aparición de toda una serie de demandas y reclamos en relación al uso del espacio urbano y mediático, así como también en torno a la necesidad de obtención de derechos y reconocimientos que han ido alzando determinados grupos históricamente desplazados, que se niegan a continuar siendo perseguidos por sus formas de ejercer el derecho a la existencia y por los vínculos sexoafectivos que establecen. Estos colectivos han tomado la ciudad como un campo de batalla, permitiendo así que individuos sin acceso a la palabra encuentren un lugar para apropiarse de una voz que previamente les había sido negada. Al esgrimir la palabra como factor constitutivo de la cuestión identitaria, estos grupos establecen los límites de un espacio a partir del cual problematizar los lugares que históricamente les han sido dados en la discursividad social, y dan afora a una lucha cuyo centro es tanto la necesidad de representación como el derecho a la aparición, tal como propone Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política*.

Sin embargo, la emergencia de estos grupos no siempre ha sido recibida con buenos ojos, y han sido víctimas del control policial estricto, del exilio a las periferias, del pobre acceso a los servicios de salud, transporte, cloacas, agua y electricidad. Criminalizados y abandonados a su suerte, son sometidos a un férreo control biopolítico que solo puede verse mínimamente modificado a partir de la organización comunitaria y de la congregación. En este sentido, Butler denominará como “precariedad” a una condición de vida impuesta políticamente a “ciertos grupos de la población que sufren la quiebra de las redes sociales y económicas mucho más que otros” (2017, p. 40), siendo los conjuntos expuestos a esta ruptura de las relaciones sociales con los agentes que detentan el poder en los entornos urbanos mucho más expuestos al hambre, la enfermedad, el encarcelamiento arbitrario, el desplazamiento forzado y la violencia generalizada. Estos mecanismos, que Butler entiende como una ruptura del derecho al reconocimiento y la aparición, solo pueden ser combatidos por medio de la acción colectiva, una lucha que apele a abrir un futuro en el que se dé lugar a nuevas formas de existencia: “es el nosotros el que es activado por la simple reunión de los cuerpos, por esa pluralidad que persiste, actúa y presenta sus reivindicaciones en la misma esfera pública que ha abandonado a los sujetos individuales” (2017, p. 64).

Allí donde Butler observa la posibilidad de futuro a partir de la lucha y de la

acción colectiva, también hay que prestar atención a la presencia de núcleos de aparición que intentan modificar las condiciones del presente y dar lugar a pequeñas comunidades emplazadas que rompen con las formas de sociabilidad normativas para explorar nuevas formas de vinculación comunitaria. Pienso aquí en Foucault (1999) y su concepto de “heterotopía”, entendida en relación a

lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos” (1999, p. 436).

Las heterotopías son, entonces, emplazamientos se ubican siempre en el límite de una episteme, o de un dominio, en la puerta o borde de un sistema regulado, cuyas relaciones se encuentran al margen de todas las series estructuradas.

Quedamos ante la necesidad de remarcar, entonces, la presencia, dentro de un espacio urbano entendido como un recinto de dominio y normalización, de toda una serie de establecimientos que se configuran como núcleos de subjetivación, abiertos a experiencias que escapan al control y sometimiento heterosexual y que se postulan como escenarios de socialización fuera de la norma, emplazados en un espacio que no les pertenece realmente, siempre atacado, siempre mirado con recelo, siempre en peligro. Hablo de porciones de territorio que han sido reapropiadas y resignificadas, cuyo emplazamiento dentro del entramado social comienza a obedecer a funciones para las cuales no fue concebido originalmente.

Resuena de modo pertinente también, desde esta perspectiva y en miras de analizar las formas de representación de estos espacios en algunos exponentes literarios *queer* latinoamericanos, el término “profanación”. Dirá Agamben (2005) que “profanación” proviene de la acción de restituir algo al libre uso de los hombres, de alejarlo de la esfera de lo divino y vincularlo al uso común de las personas. Incluso cuando aquí no estamos hablando de algo “divino”, es innegable que vivimos en una sociedad que brinda a determinados individuos el título de seres humanos propiamente dicho, mientras que otras vidas son despojadas de sus derechos y tratadas como entidades completamente prescindibles, replicando así la dicotomía entre lo que es divino y completo y lo

que es inferior y carece de importancia. Profanar es apropiarse de ese espacio negado y articulado únicamente para aquellos hombres abrazados por la sociedad y sembrar la semilla de nuevos mundos que germinen en espacios de subjetivación que se alejen de estándares cisheterocentristas. Un claro ejemplo de esto es el hotel Gondolín, en la ciudad de Buenos Aires, cuyo dueño original cobraba montos elevados a trabajadoras sexuales travesti-trans de la ciudad por hospedarse allí. Estas mismas trabajadoras comenzaron a reclamar por las falencias estructurales del hotel y su descuido a los códigos de sanidad vigentes. Eventualmente, frente a la clausura del establecimiento, lograron apropiarse del edificio y convertirlo en un espacio de contención y vivienda para las personas que iban ingresando a la comunidad y que no contaban con medios propios para mantenerse.

En relación con estas ideas, José Esteban Muñoz se refiere a la proliferación de este tipo de espacios en su libro *Utopía queer*, en donde sostiene que “la creación de mundos *queer* [...] gira sobre la posibilidad de cartografiar un mundo en el que las personas puedan proyectar imágenes de utopía, e incluir esas imágenes en cualquier mapa de lo social” (2020, p. 93). Así, la profanación como mecanismo de apropiación *queer* es capaz de modificar mapas, de tomar el espacio de la ciudad desde sus márgenes y contaminar los ideales masculinistas y heterocentristas con los que se diagrama el espacio desde las primeras formaciones urbanas de importancia para incorporar en él núcleos de supuración *queer*, que abandonan la lógica de lo civilizado y lo sanitizante por la necesidad de proteger y hasta incentivar la proliferación de identidades en su momento ilegales, luego pecaminosas, ahora subalternas. Los clubes de caballeros con habitaciones secretas y privadas, los baños públicos, las saunas, los *ballrooms*, las discotecas y bares gay,lésbicos y de *drag queens* permitieron dar forma a un espacio urbano en el que lo anormal y lo prohibido se convertían en moneda corriente, si uno sabía en dónde buscar, incluso hasta en los periodos más abominables de nuestra historia, como indican Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli en *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*.

Estos modos de vinculación interindividual *queer*, que toman como escenario el territorio urbano, encuentran asidero en referentes literarios propios de la cultura *queer* contemporánea, como pueden ser el escritor, cronista y performer chileno Pedro Lemebel y la escritora trans argentina Camila Sosa Villada. En ambos encontramos, además de un enorme trabajo que apunta a la representación de situaciones cotidianas –y no tanto– que afectan a las diferentes subculturas que entranan lo *queer*, una focalización no menor en el espacio

y en las amenazas que este encarna para los diferentes colectivos, así como también, en no pocas ocasiones, una mirada sobre el entramado urbano que da cuenta de lugares seguros para la congregación y el fortalecimiento grupal. Puede observarse entonces la instauración de nuevas formas de subjetivación y filiación ligadas a individuos LGBTIQ+ puestas en relación directa con un espacio urbano resignificado: el cine, los baños públicos, las canchas de fútbol, el conventillo, entre otros. El estudio de los modos en que la literatura representa estas relaciones entre individuo y espacio resulta fundamental para entender el acceso disidente al entorno urbano en una contemporaneidad donde, cada vez más, las nuevas derechas se levantan para castigar la diferencia y con poner fin a todo intento de ruptura con lo institucionalizado, intentando reestablecer la dominancia sobre el territorio a partir de diversas tácticas, que van desde la amenaza legislativa hasta ataques violentos y tiroteos masivos.

Entre los espacios que se muestran proclives a ser reapropiados y refuncionalizados, en esta ocasión me quiero centrar en uno en particular: el parque. El interés que puede despertar este espacio está en estrecha relación con que, ya desde su concepción, el parque o la plaza se configura como una anomalía dentro del entramado urbano: en un sitio dominado por el concreto, por el tráfico, por la búsqueda del orden y la pulcritud, se habilitan áreas donde el cemento da lugar a la tierra, y en donde la naturaleza, si bien moldeada y controlada, brinda las primeras vías de escape a la pretensión civilizatoria: el parque es el espacio por el cual se nos aconseja, muchas veces, no caminar de noche, es el lugar en el que se suelta a los animales, y uno de los sitios en los que se da lugar a prácticas sexuales al aire libre, ya sea por medio del trabajo sexual o de la práctica del *cruising*. De este modo, el parque transmuta en un lugar que escapa a las leyes que hacen a lo urbano, en un espacio que juega dentro del binomio civilización y barbarie, y que se postula como un emplazamiento de borde, de contacto entre ambas esferas.

En este sentido, es en particular productivo observar la forma en que la representación literaria de estos espacios desde una perspectiva *queer* opera un desdibujamiento de las fronteras que hacen a lo humano. Establecer la importancia del parque como lugar de subjetivación *queer* implica observar la aparición de dinámicas que apuntan a dinamitar los cimientos que hacen a la separación de lo humano y lo animal, así como también a favorecer la amalgama entre los términos, como dos elementos en simbiosis que se alimentan mutuamente y se despliegan en torno a una instancia de permanente transformación. La vida *queer*, separada muchas veces de determinados ámbitos sociales por el estigma de la incomprensión, encuentra en el parque y en su

relación con lo animal una alianza significativa que da lugar a nuevas formas de ser, formas que, dentro del ámbito de control de lo urbano, se permiten jugar con sus propias reglas.

Con respecto a las crónicas de Pedro Lemebel, me centraré en “Anacondas en el parque”, texto con el que abre su primer libro, *La esquina es mi corazón* (que, cabe remarcar, en algunas ediciones cuenta con el subtítulo de “crónica urbana”, marcando el aspecto espacial que nos interpela). En este volumen se recopilan textos publicados entre los años 1991 y 1993.

En “Anacondas en el parque”, Lemebel retrata las incursiones sexuales de los homosexuales chilenos al Parque Forestal de Santiago de Chile en plena época dictatorial. Teniendo en cuenta este contexto, la frase con la que se abre la pieza resulta reveladora: “A pesar del relámpago modernista que rasga la intimidad de los parques con su halógeno delator, que convierte la clorofila del pasto en oleaje de *plush* rasurado por el afeite municipal” (2021, p. 21). Llamen la atención al menos dos aspectos, el primero siendo la oposición entre civilización y naturaleza: en un contexto eminentemente natural, la modernidad delata las actitudes que se alejan de la norma con las luces que se han puesto en el parque, al tiempo que prácticamente se denuncia que el césped ha sido podado para dar al lugar a una cierta imagen, que poco más adelante caracterizará como “Versalles criollo como escenografía para el ocio democrático”, en donde “la maleza se somete a la peluquería bonsai del corte milico”. Lo natural está sometido, en un primer momento, a lo plástico, la fachada, la imagen de orden que se quiere dar en un país ocupado por las fuerzas militares. Pero, al mismo tiempo, es interesante la frase incompleta con la que se abre el texto: algo sucede “a pesar de”, pero no se nos revela, oculto tras la máscara de prolijidad que se nos quiere entregar.

Más allá de la vigilancia, más allá del “senda iluminada por la legalidad”, están los cuerpos, que lejos de describirse en relación a lo humano se confectonan, primero, de a partes, abandonando toda intención de totalidad y, después, en una relación directa con lo animal. Así, la primera imagen del sexo, del salvajismo oculto entre los arbustos, es un dibujo fragmentado, en donde el foco se pone en puntos específicos que podrían no pertenecer a un solo individuo, sino a una multiplicidad: “Apenas tocando la basta mojada de la espesura se asoma la punta de un pie que hinca las uñas en la tierra. Un pie que perdió su zapatilla en la horcajada del sexo apurado [...]. Extremidades enlazadas de piernas en arco y labios de papel secante” (2021, p. 22).

De esta imagen pasamos, casi inmediatamente, a la identificación de las parejas sexuales como un “amancebamiento de culebras”, para dar paso así a

una amalgama que da al individuo *queer* que tiene sexo en el espacio público una identificación directa no solo con lo animal, sino también con lo fálico: van a ser culebras, anacondas, ofidios, despojados de una identidad humana que se asocia al control, a la vigilancia, a la norma social, lo que les permite abandonarse a lo natural, al salvajismo como espacio de aculturación que pone en juegos dinámicas de interacción muy diferentes a las asociadas al espacio público urbano. Siguiendo con esta idea, también se describirá a aquellas personas como “anacondas de cabezas rojas que se reconocen por el semáforo urgido de sus rubíes” (2021, p. 25) y, poco más adelante, se prestará especial atención a los “obreros, empleados, escolares o seminaristas” que “se transforman en ofidios que abandonan la piel seca de los uniformes para tribalizar el deseo de un devenir opaco de cascabeles” (2021, p. 25). Aquí se hablará directamente de una transformación y una tribalización, del abandono de los uniformes y máscaras sociales con los que se desarrolla la vida en las ciudades y de una vuelta a lo tribal, a lo no civilizado, aspectos que solo son posibles en un lugar en el que, a pesar del control que se busca ejercer, han conseguido discurrir entre los intersticios del poder político y social para dar espacio a formas de interacción y subjetivación que escapan a la ley, permitiendo la existencia de “una danza tribal donde cada quien engancha su carro en el expreso de la medianoche, [...] que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de los acacios. Un rito ancestral en ronda lechosa espeja la luna llena” (2021, p. 26).

Nuevamente se nos saca del cuadrante civilizatorio y se nos introduce en el terreno de lo desregulado y, en este caso, de lo místico y lo esotérico: la danza, la tribu, la medianoche, el rito, lo ancestral, la luna llena. Una ceremonia ajena a la existencia del mundo exterior que solo puede ser interrumpida por el control y la represión propias del sistema; la noche “se corta como un collar lácteo al silbato policíaco. Al lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico” (2021, p. 26). Persecución, disparos, muerte: el cuerpo homosexual es castigado y abandonado a su suerte, y el relato apuntala, también hacia el final, su tono de denuncia: “El cadáver aparece días después, ovillado de mugres en la ribera del Parque de los Reyes. La foto del diario lo muestra como un pellejo de reptil abandonado entre las piedras” (2021, p. 27).

Pasaré ahora a Camila Sosa Villada y, en particular, a su novela *Las Malas*, en donde retrata la vida de un grupo de travestis en la ciudad de Córdoba. En la novela, el Parque Sarmiento es uno de los principales puntos de congregación

del grupo, y el lugar en donde ejercen el trabajo sexual: “El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un parque de diversiones. Por las noches se torna salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante” (2019, p. 17). Nuevamente, los aspectos que habíamos visto en Lemebel a la hora de relacionar la vida *queer* y el entorno natural: el parque como espacio propio de la Naturaleza en el medio del entramado urbano, la idea de salvajismo nocturno, que escapa o pretende escapar al control policial, una cierta nota de misticismo, marcada por la mención al hechizo travesti y, por supuesto, por la vigilante figura de Dante.

Es en este espacio que la vida trans, separada de los ámbitos sociales por el estigma de la incomprensión, encuentra en su fusión con lo animal un campo fértil para el establecimiento de filiaciones afectivas que favorecen el desarrollo vital: la animalidad se convierte en un mecanismo de defensa frente a la violencia humana y forma entre los individuos travesti-trans conexiones que van mucho más allá de la mera supervivencia individual.

No es inocente, en este sentido, que una de las primeras palabras que Camila Sosa Villada utiliza para aproximarse al grupo de travestis del Parque Sarmiento, sea “manada”: “Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven así, como si fueran manada. Los clientes [...] eligen a una que llaman con un gesto” (2019, p. 17). El movimiento en grupo pone en primer plano las líneas de filiación que se establecen entre las travestis con el objetivo de asegurar su conservación. Como también señala Agustina Gálligo Wetzel en su trabajo “Formas de la aparición en *Las Malas*”, la novela de Sosa Villada “introduce formas de solidaridad y parentesco que rompen con radicalidad los esquemas que ubican el destino de las travestis en la única vía de la fatalidad” (2020, p. 60). Como si se tratara de lobas cuya unidad asegura la supervivencia del colectivo, ya sea en la búsqueda de alimento –en este caso, por medio de la prostitución como única forma de acceso a la supervivencia económica– o en la defensa contra aquellos que busquen hacerle daño a una de ellas, la unión entre las travestis del parque Sarmiento ingresa en el terreno de lo múltiple, en un organismo que se mueve como uno, que compone un todo indisoluble y a la vez diferenciable en sus componentes, “términos heterogéneos en simbiosis” (2002, p. 250) que no dejan de transformarse, de modificarse, de devenir bajo la mirada de la que actúa como líder del colectivo: la Tía Encarna.

La travesti más vieja del Parque Sarmiento, que con su absurda edad de

178 años se levanta por sobre todo intento de apedreamiento y humillación, llegando incluso a cometer homicidio y salir libre por su implacable belleza y ferocidad, se constituye, en el sentido de Deleuze y Guattari, como todo un “anomal”: “Allí donde haya una multiplicidad encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza” (2002, p. 249). Las travestis más jóvenes e inexpertas, entre las que se encuentra una recién llegada estudiante que adopta por nombre Camila, van tras la figura de Encarna, se establecen en su casa, aprenden el oficio e ingresan en un mundo en el que toda categoría binaria se desnaturaliza y es constantemente problematizada. Porque Encarna juega con las categorías de hombre, de mujer, de humano, de animal, e incluso se introduce de lleno en ese mundo vedado para las travestis, el mundo de la maternidad. Es, en este sentido, menester también prestar atención a las formas en que el entorno natural abre las puertas para lo que, fuera de él, sería imposible, como es el caso de la maternidad para una travesti como Encarna. Es el parque el que le entrega al Brillo de los Ojos: “Unas ramas espinosas cubren al niño. Lloro con desesperación, el parque parece llorar con él” (2019, p. 20).

Volviendo brevemente a la relación entre espacio, individuo y animalidad, las travestis del Parque Sarmiento entran en una alianza que por contagio se apropia de características que no son ajustadas a lo humano y que funcionan como un signo político de disidencia, de inconformidad frente a toda una serie de normas sociales que les son completamente ajenas:

Las travestis perras [...] de la ciudad de Córdoba escuchan mucho más que cualquier vulgar humano. Escuchan el llamado de La Tía Encarna porque huelen el miedo en el aire. Y se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión (2019, p. 21).

Camila y sus compañeras escuchan, con su oído agudizado por los escapes constantes de la policía y de los clientes violentos, el llamado de aquella que las representa a todas. Han adoptado ya facultades que superan a la especie humana (descrita a partir del adjetivo vulgar, en una subversión de la dicotomía), facultades que no se condicen con aquello que realmente deberían ser, y abandonan la espera del encuentro sexual para congregarse en torno al niño oculto entre los arbustos. El instinto maternal prohibido despierta en todas y acompañan a Encarna en esa misión que parece imposible, que solo puede

tener un lugar en un lugar que no esté regido por ideales cisheterocentristas: el parque, un blanco en el reglamento ciudadano, donde una travesti puede encontrar un bebé entre la vegetación. El Brillo de los Ojos será adoptado por la manada, convertido en cría animal del colectivo travesti, capaz de revelar “el secreto mejor guardado de las nodrizas, el placer y el dolor de ser drenadas por un cachorro” (2019, p. 25). Es así que el parque, entonces, se configura como el espacio donde las travestis son contagiadas de lo Natural, donde abandonan la civilización para ponerse del lado de lo salvaje, y donde desdeñan del orden de lo humano para dar paso a lo animal, campo de la existencia que les permite una mayor libertad y posibilidad de agenciamiento, encontrando en el parque una alianza significativa que da lugar a nuevas formas de ser que se permite jugar con sus propias reglas.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad, en *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Chauncey, G. (2023). *Nueva York Gay. Género, cultura urbana y conformación del mundo gay masculino (1890-1940)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (1999). Espacios otros, en *Obras esenciales* (pp. 431-441). Barcelona: Paidós.
- Gállego Wetzel, A. (2020). Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada. *Revista Landa*, 8(2). Disponible en <https://revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lemebel, P. (2021). Anacondas en el parque, en *La esquina es mi corazón* (pp. 21-27). Buenos Aires: Seix Barral.
- Modarelli, A. y Rapisardi, F. (2019). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Página 12.

- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Stryker, S. (2017). *Transgender history*. Nueva York: Seal Press.

Un brillo en los ojos: Infancias disidentes y utopía queer en *Las malas*, de Camila Sosa Villada

Matías E. Mazzoni

*A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy
viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay
tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo
quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les
dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar.*

Pedro Lemebel, “Manifiesto”

En este trabajo me propongo dar a conocer algunas conclusiones iniciales que surgen a partir de una adscripción a investigación en curso que realizo en el grupo Escritura y productividad (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata) en su proyecto titulado: “La literatura y las artes en el contexto argentino y latinoamericano de las últimas tres décadas: experimentación ficcional, poéticas del ensayo y modos de la interpretación contra el orden disciplinar”. En ese marco, trabajo con la construcción de las infancias disidentes en la novela *Las malas*, de Camila Sosa Villada (2019), a partir de la noción de “utopía queer” elaborada por el crítico José Esteban Muñoz (2020) en su libro *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. A lo largo de la novela, se perfilan dos experiencias de infancia que están en diálogo: por un lado, las experiencias de infancia de Camila, la travesti que nos narra la historia y que a su vez también agrupa las infancias de aquellas otras travestis que debieron crecer bajo la violencia disciplinaria heteropatriarcal; por otro lado, la infancia de El Brillo de sus Ojos, ese bebé que va creciendo en el seno de una comunidad travesti, por lo que, en cierta forma, recibe una crianza al margen de las normas de ese sistema opresor. En este sentido, El Brillo de sus Ojos se presenta como una existencia que habilita imaginar una(s) infancia(s) otra(s).

Ahora bien, cuando me propuse escribir este texto surgieron dos –o más– preguntas que comenzaron a asediarme. Primero: ¿por qué pensar en las infancias? En la búsqueda de esta respuesta me encontré con Marlene Wayar y su libro *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* (2019), donde la propuesta en torno a las infancias resultó de gran interés para mis búsquedas:

La infancia es el momento y el espacio adecuados y oportunos para la indagación, la transformación y la identificación. No es ya simplemente un espacio de construcción de una subjetividad en contraposición a una otredad [...] sino un espacio potente para construcción de una NOSTREDAD (Wayar, 2019, p. 18)

Esta potencia capaz de construir una “nostredad” está dada por la diferenciación con el mundo adulto y su sentido de la otredad. Es la posibilidad de pensar y resignificar la(s) infancia(s) como un momento y espacio donde aún se puede escapar de la construcción cis-heterosexual y patriarcal del mundo adulto. En este sentido, la infancia resignificada puede pensarse como un espacio cuir¹ capaz de construirse a partir de la pluralidad.

La segunda pregunta –en una cercana relación con lo anterior y la lectura de la novela– fue ¿por qué hablar de una utopía *queer*? Para Muñoz (2020): “la utopía nos permite imaginar un espacio por fuera de la heteronormatividad” (p. 84). Podemos decir que lo cuir es aquello que habita por fuera de ese marco, un espacio límite, marginal, un horizonte que se desdibuja y se presenta sin forma en tanto motor de posibilidades. No se cierra en sí mismo, rehúye a las definiciones. Por eso, para Muñoz, lo cuir representa una futuridad y un tiempo extático que se enfrenta y critica al presente heteronormativo. No cerrar esa cuiridad significa poder mantener una relación crítica con el presente y los intentos de “normalización”. De este modo, la infancia como espacio y experiencia que le escapa al mundo adulto y se define por su potencialidad está en una relación próxima con lo cuir en tanto posibilidad. A partir de estas preguntas y de estas interrogaciones, me propongo una lectura utópica de las experiencias de infancias disidentes narradas en la novela de Camila Sosa Villada.

En *Las malas* la voz de Camila, la narradora travesti, irrumpe para narrar

1 La utilización del latinoamericanismo “cuir” en vez de su versión original “*queer*” en este trabajo tiene que ver con una necesidad de marcar cierta diferenciación e inadecuación del concepto originalidad ante las particularidades del territorio latinoamericano. Nos reservamos el uso de la versión anglófona de la palabra solo para el caso del concepto “*utopía queer*” utilizado así por José Esteban Muñoz y el nombre de la mesa en la que se presentó este escrito.

un mundo otro, invertido, que se gesta al margen de la norma cis-heterosexual y patriarcal, el mundo de la comunidad travesti del parque de Córdoba. Es un mundo atravesado por la violencia, obligado a florecer en las fronteras y bajo la noche, pero también es la potencia de lo anormal, que se transforma constantemente. Las travestis y la ruptura con el binarismo genérico, las sexualidades libres, los cuerpos monstruos, la animalidad y la naturaleza frente a la civilización y la cultura normada, las creencias populares frente a la religiosidad católica institucionalizada se rebelan contra la norma que las expulsa.

La voz de Camila se vuelve una voz-otra, disidente, a través de cuyas palabras recupera la vivencia de las identidades travestis desplazadas. A medida que esta voz va narrando la vida en comunidad también rememora el pasado previo a conocerlas. La narradora elige su infancia para retomar ese pasado, surge en un “yo niño” que se formula en presente como estrategia para revivir aquellos primeros momentos de su vida, cuando ya comenzaban a relacionarse ese sujeto diferente y la violencia que se descargaba contra ese niño que escapaba al sistema cisheteropatriarcal:

Recuerdo lo que se dijo siempre en mi casa sobre mi nacimiento. Mi mamá estuvo dos días en trabajo de parto, sin poder dilatar y sin soportar los dolores. Los médicos se negaban a realizar una cesárea, hasta que mi papá amenazó de muerte al doctor [...]. Le puso una pistola en la sien y le dijo que, si no operaba a su mujer para que naciera el niño, estaría muerto antes de terminar la noche. [...] había nacido bajo amenaza. Mi papá repetiría conmigo la misma actitud, una y otra vez, a partir de entonces. Todo lo que me diera vida, cada deseo, cada amor, cada decisión tomada, él la amenazaría de muerte (Sosa Villada, 2019, p. 27).

Estos recuerdos se vuelven objeto de la narración al mismo tiempo que resultan clave para la autointerpretación. La violencia, signada desde el nacimiento, viene de la mano del padre de familia y de la violencia obstétrica que mantiene a la madre sufriendo por dos días, esto se vuelve un continuo en la vida de la narradora: es la amenaza del padre que reprime y que se transforma en el miedo de la casa; pero también de la masculinidad que la acecha y le reclama una forma de ser y actuar que no le pertenece. La visión sobre el propio pasado, y en particular sobre la infancia en el relato, imprime la huella que constata la marginalización de lo otro, lo extraño-monstruo, aquello que escapa a la ley del Padre.

En las escenas de infancia, Camila se reconoce como “el niño” o “Cristian”: la marca de género masculino contrasta con la identificación en femenino de la Camila travesti adulta. Sin embargo, esto no hace más que poner en tensión la aparente inmutabilidad de la estructura cis-heteropatriarcal. El niño maricón reza primero para cambiar y ser como ellos, pero luego reza por despertar un día y ser la mujer que en verdad quiere ser. Esa infancia cuir se desarrolla entre la vigilancia del mandato de la masculinidad ejercida por el padre y la exploración de lo femenino a través de la observación de las mujeres que lo rodean. En las siguientes citas podemos ver esa tensión:

Un día estoy en una reunión familiar y mi papá dice: Si tuviera un hijo puto o drogadicto, lo mataría. ¿Para qué tener un hijo así?, pregunta a todos en la mesa. Y todos coinciden [...]. Yo, que entiendo todo lo que se teje alrededor de mi femineidad, entiendo también su amenaza. (Sosa Villada, 2019, p. 92).

Y luego, sin saber cómo, empieza mi camino. Comienzo a observar a mi mamá maquillarse frente al espejo [...]. La observo vestirse, embellecerse, completarse con perfume y rubor. [...] yo la veo maquillarse y aprendo. Y cuando me quedo sola repito su ritual frente al espejo, me pruebo su ropa, soy un poco mi mamá también. Me pinto y veo el rostro de la puta que seré más tarde en el rostro del niño (Sosa Villada, 2019, pp. 63-64).

La infancia que Camila recuerda se encuentra marcada por la violencia de un sistema que la expulsaba por su condición de pobre y cuir. Según Maristany y Peralta (2017): “La masculinidad requiere [...] un trabajo constante, una minuciosa atención para no dejar flancos descubiertos que permitan la intrusión de lo no-masculino” (p. 12). El niño está en falta por no incorporar la masculinidad obligatoria, por lo que el padre amenaza de muerte al hijo puto afeminado en frente de la familia que asiente, y al hijo no le queda más que escapar, no solo espacialmente, sino también de la ley masculina, escapar de la cárcel de ese género impuesto que se le presenta en una violencia salvaje. Pero frente a este mundo, también se entrega a la experimentación, cuando falla la enseñanza de la virilidad, se produce un aprendizaje en solitario y secreto de aquello que conforma el mundo de las mujeres. El niño puto imita a su madre, les roba las prendas a sus tías y aprende a coser su ropa. Así se inicia el camino de la travesti que se vislumbra en esas primeras experiencias de infancia.

Las experiencias de infancia en *Las malas* narradas por Camila admiten ser leídas en clave autoficcional, si pensamos en Camila Sosa Villada como autora y travesti y los parecidos que se trazan a lo largo de la novela (el nombre, la identidad traza, el lugar de origen, la práctica de la escritura, etc.). Siguiendo esta línea, la infancia evocada recuperada es la propia infancia disidente, la cual también da voz a otras infancias cuirs que sufren padecimientos similares. El encuentro con otras travestis a lo largo de la narración y la necesidad de formar una comunidad dan cuenta de ello. La importancia de la narración de las infancias cuirs se encuentra en la potencialidad que Wayar (2019) menciona y que recuperamos anteriormente, que consiste en el poder pensar en las infancias por fuera de un esquema cisheteropatriarcal. Bajo esta consideración, es que me interesa recuperar, específicamente, la observación de Muñoz acerca de la infancia como un terreno del cual el mundo cisheterosexual se ha intentado apropiarse, para asegurar la perpetuación de sus valores. A partir de esta interpretación que considera los primeros años de vida como un terreno de disputa para la reproducción de la norma heteropatriarcal, no podemos pasar por alto la representación, en la novela, de la represión ante aquello que se escapa de la norma. El carácter punitivo se hace patente en el impulso de alejar a los infantes de ese mundo de “depravados” y, sobre todo, en la negación de las experiencias cuirs de esas infancias.

Frente a estos recuerdos de infancias marcados por la violencia, hay un personaje que irrumpe en la narración, casi como una aparición mística, para romper con este legado de violencia y desarrollar una nueva posibilidad de existencia. El Brillo de sus Ojos es el bebé que las travestis encuentran y salvan en una noche de frío dentro de una zanja en el parque Sarmiento. La infancia criada por una comunidad de travestis en la ficción habilita un nuevo horizonte que se corre del mundo cisheteronormativo. Esta nueva infancia se pone en relación con la de Camila a partir de las remisiones establecidas desde la narración. Es el bebé en la casa quien despierta sus recuerdos de niñez. El niño es la encarnación de la leyenda de la difunta Correa, adoptado por una travesti que lo amamanta con sus senos rellenos de aceite de avión; es la esperanza de un mundo cuir, una utopía. El rescate por parte de la Tía Encarna se describe casi como un segundo nacimiento del bebé:

El niño está envuelto en una campera de adulto [...]. Parece una lora con la cabeza calva. Cuando intenta sacarlo de su tumba de ramas se clava espinas en las manos y las pinchaduras comienzan a sangrar,

tiñen las mangas de la blusa. Parece una partera metiendo las manos dentro de la yegua para extraer el potrillo. (Sosa Villada, 2019, p. 20).

Este segundo alumbramiento en la noche del parque en manos de una travesti, luego de que el mundo cisheterosexual le haya dado la espalda, es el comienzo de ese horizonte de nuevas posibilidades, un nacimiento en el mundo cuir marginalizado. Se trata casi de un movimiento especular el que realiza la narración entre ambos mundos, un vaivén que los pone en constante tensión, la madre travesti desafía el orden cis-heterosexual al amamantar (aunque sea un gesto nomás) y criar un bebé en su comunidad, porque como señala la narradora: “las infancias y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño es pecado para esa gentuza. [...] A pesar de saber todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de la tía Encarna” (Sosa Villada, 2019, p. 24).

La escena del nombramiento del bebé también cobra importancia para comprender las relaciones que establecen su existencia, la infancia narrada por Camila y la lectura que hoy les presento:

Finalmente lo habíamos bautizado luego de una votación democrática. Por mayoría, elegimos llamarlo El Brillo de los Ojos. Y estaba muy bien llamarlo así porque La Tía Encarna, y todas en realidad, recuperábamos el brillo en la mirada cuando estábamos con él (Sosa Villada, 2019, p. 30).

Esta secuencia que le da nombre a este escrito por la potencia que le atribuyo, también se puede pensar, por un lado, en relación al bautismo y al nombre que le otorgan al infante, “El Brillo de los Ojos”: nombre que rompe con una onomástica tradicional y, a su vez, se desliga del nombre del padre (ya no se perpetúa el linaje de un varón que transmite el apellido), algo que sucede también con las travestis que se renombran a sí mismas. Por otro lado, cabe destacar la mención al brillo en los ojos de ellas y lo que significa esta nueva vida en su comunidad. El Brillo de los Ojos se presenta como una posibilidad y a su vez una manera de expiar esas infancias violentas, transformarlas en un brillo, la esperanza de gestar algo nuevo. Es una “utopía *queer*”, que se vislumbra por un momento, la posibilidad de disputar el terreno de las infancias, despojarlas de la violencia del padre y su ley.

La disputa por las infancias pone en juego los cimientos de la estructura

patriarcal y cis-heterosexual. Cuando la Tía Encarna sale a pasear con El Brillo de sus Ojos, las demás travestis la acompañan porque es un acto peligroso, ya que “es una imagen perturbadora para la gente de la calle” (Sosa Villada, 2019, p. 115); hasta el kiosquero las acusa de “robachicos” con voluntad estigmatizante. La mirada está puesta en ellas como la degeneración del ser humano y, por lo tanto, representan, por su mero contacto, un peligro para las infancias, que son futuro de la sociedad heterosexual. Ahora bien, el relato de la infancia de Camila permite ver la hipocresía de estos señalamientos, cuando son las infancias las que sufren dentro del cis-tema de la norma: la violencia, las escenas de abusos sexuales, todo en pos de una normalización, todo bajo el silencio y la complicidad. En este sentido, el amor de la crianza y el vínculo que desarrolla La Tía Encarna con El Brillo de sus Ojos se plasma como la posibilidad de otro imaginario:

Se recostaba sobre su corazón y desde ahí le hablaba al niño en un idioma que era sólo de ellos. El Brillo crecía envuelto en esas palabras secretas, dichas en susurros, mientras del otro lado de la medianera nos gritaban: ¡Sidosos! ¡Reventados! (Sosa Villada, 2019, p. 155).

En esa relación casi simbiótica que van a terminar desarrollando, el susurro, lo inentendible y secreto de ese vínculo se antepone a los gritos violentos del mundo de afuera.

Dentro de ese mundo que habían formado a partir de su vínculo, una sola vez la Tía Encarna le levanta la mano a El Brillo de sus Ojos y basta para despertar en ella la más terrible culpa. Sin embargo, el mundo de afuera logra infiltrarse en los muros de esa fortaleza travesti, la violencia de la norma y el horror frente a lo que la desafía conducen a la última tragedia del texto, el suicidio de la Tía Encarna que se lleva la vida de El Brillo de sus Ojos: “Murieron cara cara, mirándose a los ojos. Murieron sabiamente, para no tener que soportar más humillaciones. Nuestra madre y su hijo adorado” (Sosa Villada, 2019, p. 219). La muerte final de la madre y el hijo reúne a todes una última vez para encaminar una procesión al parque donde empezó todo y acompañar sus almas al cielo de las travestis.

A pesar del trágico final, podemos decir que el texto dibuja un horizonte utópico en germen en esa infancia que construye y contrasta con las relatadas. El Brillo de sus Ojos irrumpe en la novela y permite pensar en nuevas infancias disidentes, que crezcan fuera de la norma cisheterosexual, y, por un momento,

la posibilidad de un futuro cuir se abre. La memoria se vuelve parte necesaria del procedimiento para construir ese horizonte. La narración de *Las malas* se libra sobre las experiencias de Camila en la comunidad travesti del Parque Sarmiento, pero también en los recuerdos de infancia que esos momentos evocan. Para Muñoz (2020), el registro de la memoria es una forma de construir comunidad, de manera que la memoria cuir permite también en la narración una reimaginación del espacio social; aunque sea por un momento, una utopía inunda el texto. El Brillo de sus ojos llega y las travestis se alegran y saben que en esa casa el bebé iba a estar bien, porque en esa casa travesti, la dulzura puede hacer todavía que la muerte se amedrente. La magia, el misticismo, la animalidad, todo un mundo fantástico florece en el castillo de las travestis, esa casa de paredes rosas, en donde todas pueden soñar con ser mamás travestis y desafiar el espacio al que el mundo cisheterosexual las condenó a habitar.

Este texto no pretende presentarse como un trabajo cerrado, a fin de cuentas, lo cuir no lo está. Es doble el trabajo que nos permite observar la recolección de estas escenas de infancias disidentes en la literatura. Por un lado, la violencia que se ejerce ante aquello que no se adecua a la norma desde una temprana edad, por otro, la esperanza de un futuro por fuera del binarismo sexogenérico. Facu Saxe (2018) reflexiona desde su lugar como investigadore marica que: “la palabra escrita, la literatura, el arte, la creación pueden volverse dispositivos multidireccionales de resistencia y emancipación sexo-disidentes” (p. 7). Es por eso que podemos leer en estas escenas de infancia un “algo más”, una utopía *queer* en potencia. El recuerdo de la infancia personal de Camila surge en la narración evocando también la infancia de sus compañeras. Escribe por ella, pero también por otras. El compartir esas experiencias vitales les permite formar comunidad y habitar ese espacio-otro, como una amalgama de fragmentos. Pero también dialogan con esa infancia nueva, la de El Brillo de sus Ojos.

Futuridad cuir y recuerdos de infancias actúan en la novela como políticas de resistencia y memoria, frente a la necesidad del sistema cis-heteropatriarcal de querer borrar dichas experiencias. Wayar no da por saldada la discusión por las infancias y proponen repensarlas y repensarnos en torno a ellas como una forma de vincularnos en comunidad escapando de la violencia de la norma cisheterosexual.

Referencias bibliográficas

- Lemebel, P. (2021). Manifiesto, en *Loco afán: Crónicas de sidario* (pp. 121-126). Buenos Aires: Seix Barral.
- Maristany, J. y Peralta, J. (2017). Masculinidades: Modelos para (des)armar, en *Cuerpos minados: Masculinidades en Argentina* (pp. 9-25). La Plata: Edulp.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja negra.
- Saxe, F. (2018). La trampa mortal: derivas maricas de la disidencia sexual en la producción de conocimiento científico al recuerdo infantil de un beso. *Etcétera: revista del área de ciencias sociales del CIFYH*, (3), 2-26.
- Sosa Villada, C (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Wayar, M. (2019). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.

Las representaciones del yo en *El viaje inútil* y *Las Malas*, de Camila Sosa Villada

María Macarena Heiland

Tanto *El viaje inútil* (2018), como *Las Malas* (2019), obras de la autora argentina Camila Sosa Villada, dan cuenta de la relación entre la escritura y sus propios procesos, que muchas veces van de la mano. En ambas podemos vislumbrar cómo la escritura se erige como una práctica de resistencia, pero también de reivindicación, puesto que Sosa Villada se vale de la misma para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que la rechaza.

Las dos novelas presentan una suerte de genealogía, de descubrimiento de sí a partir de la recuperación de una experiencia, dado que atendemos a la vida de la autora, a sus primeros escritos, a sus vivencias con sus padres. Hay acá un juego con lo autobiográfico puesto que, si bien nos encontramos ante un texto de ficción, podemos reconocer rápidamente que lo que está haciendo Sosa Villada es contar su propia historia. La historia de una escritura y de un travestismo. De la unión de estos y de cómo esa unión fue lo que le permitió seguir viviendo. No obstante, pensemos no en la autobiografía sino en lo que Leonor Arfuch (2007) denomina “momentos biográficos”, a saber, momentos en que la biografía se introduce en la narración sin que ello implique necesariamente que nos encontremos delante de un texto puramente autobiográfico. Observamos, entonces, la tensión entre la intimidad y la exposición, ya que la escritura de lo íntimo es transformada en un relato. Tal como expresa Sosa Villada: “Escribo a partir de mí y para mí. Eventualmente me comparto [...] traigo a los visitantes a mi intimidad. Prefiero que el lector entre en mí a ir a buscar al lector” (Sosa Villada, 2018, p. 44).

Así, se piensa y se muestra en la escritura y gracias a la escritura. En *Las Malas*, la narradora revela la experiencia desde dos ángulos distintos. Por un lado, el relato iniciático, de su infancia, donde la protagonista forja su identidad; leemos casi al comienzo: “los días de lluvia también eran una fiesta en

mi infancia, en Mina Clavero, el pueblo testigo de cómo empecé a convertir el cuerpo del hijo de un matrimonio de buscavidas en una travesti” (Sosa Villada, 2022, p. 31). Por otro lado, aparece el relato de su familia adoptiva, es decir, la formada por la Tía Encarna, que acoge bajo su amparo a las travestis que se prostituyen en el parque Sarmiento, y que es quien, en caso de peligro, se pone “delante de los golpes” (Sosa Villada, 2022, p. 80). Este cambio de familia, que va de la mano con su cambio de identidad, demuestra el contraste de la mirada ajena sobre el cuerpo travesti; mientras que su padre le dice “vas a terminar tirada en una zanja”, la Tía Encarna expresa: “tenés derecho a ser feliz [...] la posibilidad de ser feliz también existe” (Sosa Villada, 2022, p. 216).

Por su parte, en *El viaje inútil* podemos advertir dos escenas iniciáticas en este proceso de travestismo/escritura: el padre le enseña a escribir y la madre a leer. No es menor que el relato comience con la narración de un recuerdo: en él tiene 4 años y está aprendiendo a escribir, por lo que se podría decir que ahí empieza su vida: “Un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mí” (Sosa Villada, 2018, p. 11). Es decir, se reconoce a sí misma a través de la escritura, aprende sobre sí gracias a esta práctica. Este momento es, además, el del origen de su escritura: “La escritura nace de ese momento. El deseo de escribir encuentra que soy fértil” (Sosa Villada, 2018, p. 13).

La otra escena fundamental es cuando se produce el milagro, como dice ella, de la lectura:

Un día sucede. Es un día milagroso para las dos [...] Yo estoy al fondo de la galería entretenida con la biblia de los niños leída una y otra vez por mi mamá, para mí, y de repente abro la boca y empiezan a correr las palabras [...] Es, posiblemente, uno de los días más felices e inesperados de nuestra vida (Sosa Villada, 2018, p. 18).

Inmediatamente, en su infancia, se apropia de estas prácticas puesto que funcionan como refugio para ella y le permiten sobrevivir a ese mundo doméstico y hostil, plagado de violencia, alcoholismo y mentiras:

La violencia y la pasión de mis padres dejan de ser parte de mi atención. El mundo es amable ahí, leyendo en mi cama. Encuentro un refugio [...] y sobre todo encuentro que existe un poder en el ejercicio de la lectura. El poder del goce de la soledad (Sosa Villada, 2018, p. 20).

Así, lectura, escritura, soledad y goce se relacionan fuertemente, otorgándole la posibilidad de otra realidad. En este sentido podemos afirmar que la escritura se constituye además como una práctica de resistencia, puesto que se vale de ella para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que la rechaza. Expresa sobre estos primeros pasos: “Escribo directamente inspirada en lo que leo [...] y así, como si nada, salvo mi vida. Salvo mi tristeza. Me hago un mundo para mí sola” (Sosa Villada, 2018, p. 24). Esto, además, tiene la función de demostrar(se) vitalidad, puesto que escribe en tanto sujeto viviente y pensante. Nuevamente, se piensa y se reconoce gracias a la escritura. En este sentido Alberto Giordano (2006, p. 119) expresa que la escritura se puede pensar como el reverso activo de su vida, es decir, frente a la soledad y tristeza de ese pueblo, donde está anclada, donde todo llega tarde, donde no hay “luz eléctrica, ni gas, ni esperanza de nada” (Sosa Villada, 2018, p. 19), la escritura le permite sentirse viva. Es una suerte de puerta que se le abre para dejar al descubierto un mundo nuevo, un mundo que es de ella, en el cual se siente realmente ella. “Aquí es donde el dolor es extraído de nuestro pecho” (Sosa Villada, 2018, p. 55), dirá al respecto. La escritura, además, le permite otra posibilidad: la de mentir, la de crear(se) mundos: “se agradece el refugio y la posibilidad de mentir” (Sosa Villada, 2018, p. 55), es decir, dos elementos que van de la mano.

Por otro lado, le escritura está en estrecha relación, para Sosa Villada, con el travestismo. Observamos en varios momentos una homologación de los mismos, en donde la autora los compara como experiencias similares. Cabe destacar que el subtítulo de *El viaje inútil es Trans/escritura*. En este sentido, “trans” es un prefijo que indica movimiento: “más allá de”, “a través de”, “del otro lado de”, etc., por lo que podríamos pensar esta obra como una escritura más allá de la propia escritura, que excede los límites de la misma para configurarse, como mencionamos, como un refugio, como una resistencia. Su experiencia se sostiene en la escritura, pero, además, ella misma se constituye como sí en ese espacio: “no soy una individua fuera de lo escrito” (Sosa Villada, 2018, p. 53). Asimismo, podemos relacionarlo también con la figura del exilio: se abandona a la familia, que resulta una amenaza, para poder sobrevivir, y se abandona un cuerpo que no le pertenece para devenir en uno nuevo. Acciones que van de la mano, una es consecuencia inmediata de la otra: “Yo digo que fui convirtiéndome en esta mujer que soy ahora por pura necesidad” expresa en *Las Malas*, y continúa:

Aquella infancia de violencia, con un padre que con cualquier excusa tiraba lo que tuviera cerca, se sacaba el cinto y castigaba, se enfurecía y golpeaba toda la materia circundante: esposa, hijo, materia, perro. Aquel animal feroz, mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo (Sosa Villada, 2022, p. 62).

En ambas novelas advertimos que el nacimiento de su ser, del verdadero “yo”, se produce en la infancia. El descubrimiento se da en esa casa de pueblo, con un padre violento y una madre atrapada en ese matrimonio. No nos sorprende, entonces, que la escritura y la lectura sean las prácticas que le permitan resistir en ese proceso. En este sentido, expresa:

Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura [...] perdida y confundida, sin poder contarle a nadie mi mejor secreto, decidí ponerme a escribir. Di a luz a un alter ego con el nombre más obvio que se me pudo ocurrir: Soledad. Soledad era yo misma (Sosa Villada, 2018, p. 35).

Nuevamente observamos cómo se piensa a partir de esta práctica. Es la herramienta que le permite afrontar (pero también, y paradójicamente, escapar de) esa realidad. Asimismo, sobre ambas prácticas recaen una serie de prejuicios:

Para un padre no debe existir cosa más horrible que tener un hijo escritor. Ese oficio inútil e inexplicable que un hijo elige para sí, como destino, en las narices de sus padres [...] No, no es tan solo la decepción que un padre experimenta al ver que su hijo no se convierte en una versión mejorada de él mismo, es todo el prejuicio alrededor de un escritor, que al fin y al cabo es el mismo prejuicio que existe sobre una travesti (Sosa Villada, 2018, p. 14).

Quizás es por eso que encuentra tan estrecha la relación entre devenir escritora y devenir travesti, porque ambos comparten el peso de la mirada ajena. De hecho, manifiesta que escribió y se travestió durante mucho tiempo a puertas cerradas (Sosa Villada, 2018, p. 45), como una suerte de ritual para consigo

misma, del que nadie más podía ser parte.

En este proceso de cambios, renuncia a una vida conocida para ir en busca de otra:

El hecho de haber renunciado a ellos muy joven, decidir no ser más hija de nadie, amiga de nadie, sin un documento que me pruebe como ciudadana, me liga a un abismo enorme, al silencio de las cosas que dan vida a la escritura (Sosa Villada, 2018, p. 42).

Esa renuncia, ese deseo, se sostiene en la escritura y se hace posible gracias a esta: “Sin la escritura, no existía la posibilidad de vivir” (Sosa Villada, 2018, p. 43). Dirá, además, que ser travesti es la hermana de la escritura en ese viaje de renuncia, y que la escritura y el travestismo son las armas con las que se adentró a vivir como una huérfana (Sosa Villada, 2018, p. 46). Nuevamente tenemos la idea del exilio, de ese viaje en el que se deja atrás lo conocido y se enfrenta a lo nuevo aferrada a dicha práctica.

Por otro lado, no solo es un refugio, no solo permite la resistencia, sino también la reivindicación ya que, frente a los prejuicios, frente a la exclusión que la relega a los espacios marginales, decide dejar un registro de su vida en un acto que dice “acá estoy, vivo, y tengo mi propia voz”. Así, se apropia de la palabra porque considera necesario contar esa historia:

Incluso cuando ya nada de eso tiene sentido, cuando he olvidado a los que me hicieron daño, cuando las agresiones ya no tienen rostros que las ejecuten, es preciso decir esa aventura, para que se sepa. Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo. También decir la crueldad con que fui tratada y también el amor y la ternura que fueron dados como compensación a todo (Sosa Villada, 2018, p. 47).

Encarna así, en su voz, la voz de todas las travestis. La autobiografía, o más bien los momentos biográficos que introduce en la obra, funcionan aquí como una clave de lectura que habilitan, mediante un proceso metonímico, la incorporación de otras mujeres: su historia es la de tantas otras, su voz viene a gritar lo que otras voces ya no pueden porque no están. “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras” expresa en *Las Malas*, “el resto de la gente ignora

nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos” (Sosa Villada, 2022, p. 79). De este modo, si bien no escribe específicamente como denuncia, esa escritura termina constituyéndose como una manera de nombrar lo que ocurre y que nadie pone en palabras. En este sentido Arfuch (2007) expresa que

si bien la inmersión creciente en la (propia) subjetividad es sin duda un signo de la época, adquiere sin embargo otras connotaciones cuando esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo. Una articulación no siempre nítida, que ronda, como inquietud teórica, toda evocación de “lo colectivo” –la memoria, el imaginario, las representaciones, las identidades– (p. 14).

Es decir, aunque la escritura es de lo particular, de la propia experiencia, encarna en cierta medida lo colectivo. En este sentido, no es posible afirmar la intimidad, lo propio de uno, por fuera de los espacios que habita. Sino más bien lo íntimo aquí tiene el papel de alternar su historia con una historia y una memoria colectiva. De esto modo, enuncia, a través del relato, la experiencia travesti:

Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto. Las avivadas criollas de los clientes, las estafas, la explotación de los chongos, la sumisión, la estupidez de creernos objetos de deseo, la soledad, el sida, los tacones de los zapatos que se quiebran, las noticias de las muertas, de las asesinadas, las peleas dentro del clan, por hombres, por chismes, por dimes y diretes. Todo eso que parece no detenerse nunca. Los golpes, por encima de todo lo demás, los golpes que nos da el mundo, a oscuras, en el momento más inesperado. Los golpes que venían inmediatamente después de coger. Todas habíamos pasado por eso (Sosa Villada, 2022, p. 33).

Pasajes como este encontramos en ambas novelas. La autora se vale de la palabra para darle nombre a lo que sucede y que la sociedad decide ignorar. Enuncia de este modo tanto la historia colectiva como personal. Así, la autora relaciona sus propios procesos con la escritura, puesto que deviene escritora y deviene mujer simultáneamente. Hay un doble desvío, una doble ruptura. Y en sus obras nos cuenta eso:

Escribo para que una historia se sepa. La historia de mi travestismo, de mi familia, de mi tristeza en la niñez, de toda esa tristeza prematura que fue mi familia, el alcoholismo de mi papá, las carencias de mi mamá ... escribo para poder decir las imágenes que poblaron mi infancia (Sosa Villada, 2018, p. 26).

En *El viaje inútil*, la autora compara dicha escritura con un viaje hacia el interior de sí misma, hacia sus recuerdos. Una ida hacia lo inútil. La escritura es inútil. Es derroche, es pasatiempo, como piensa su padre, no es productiva, no da dinero. No está sujeta a la utilidad. No obstante, esta inutilidad es una condición de resistencia. La escritura, en tanto pérdida, no entra en la lógica del intercambio, no está al servicio de, sino que se escapa de ese sistema que la excluye y la condena.

En ambas obras atendemos a un sujeto que experimenta a través de la palabra. Vida y escritura están entrelazadas, puesto que esta última se constituye, como mencionamos, como una práctica de resistencia pero también de reivindicación. Ofrece un refugio, pero también la posibilidad de alzar la voz. Así, la escritura se conforma como aquello que les permite llevar adelante su propia vida, le da la posibilidad de ser feliz y, lo que es más importante, de alzar su propia voz: “No voy a sentarme a esperar que el mundo cambie, porque si se abandona por un momento este hecho, este viaje inútil, entonces terminas haciendo cualquier cosa menos seguir viviendo” (Sosa Villada, 2018, p. 56). La escritura, ese viaje inútil, es, en esencia, la única manera de vivir, y su única herencia: “Aquí voy a morir y mi espíritu se deshará en polvo. Nada. Apenas unas huellas que indican que he pasado por el camino y traía conmigo lo que tenía para dar: un poema escrito a máquina con tinta roja que sin saber por qué sobrevivió a los incendios” (Sosa Villada, 2018, p. 48).

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, A. (2006). La contraseña de los solitarios y Una profesión de fe, en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (pp. 111-123; 195-213.). Rosario: Beatriz Viterbo.

Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.

Sosa Villada, C. (2022). *Las Malas*. Buenos Aires: Tusquets.

**Esquinas | músicas y artes populares
en América Latina**

Lógica do mercado e novidade em música popular

Edson Pereira Silva y Roberto José Bozzetti Navarro

Introdução

A música popular no mundo moderno regido pelo sistema de produção capitalista traz como questão as relações estabelecidas (e constitutivas) tanto de aspectos estéticos de formação da canção (seu caráter de arte) quanto do seu caráter de produto na indústria do entretenimento (indústria cultural). Nesse ensaio discutiremos esta dialética estabelecida na música popular entre arte e mercadoria, apreciação e entretenimento, artesanía e indústria fonográfica. Para tanto, serão mobilizados tanto referências teóricas quanto uma obra daquilo que, talvez, seja o produto mais inerente a indústria cultural que é o cinema.

Adorno é uma referência inescapável na discussão a respeito da relação entre música e lógica de mercado. Ele ofereceu uma solução para o problema que é, para todos aqueles que têm apreço pela música popular, ao mesmo tempo uma resposta e uma esfinge devoradora: a lógica do mercado estabelece um fetichismo na música e uma regressão da audição (Adorno, 1996 [1938]). No entanto, a empiria do particular evidencia um caráter de inovação que, vez por outra, emerge, de forma indiscutível, no seio da música popular. É nestes momentos que o trabalho dos compositores e cantores populares pode ser referido como uma “obra” e, como tal, apreciados, consumidos e julgados. Mais que isso, às margens do mercado e sua lógica existem fenômenos de produção e distribuição de música que são mambembes e têm se dado nas feiras livres e mercados populares onde o que rege é, o mais das vezes, a cultura semiletrada e a subsistência pura e simples. Não existem impostos e o direito autoral pode ser algo difuso.

Neste ensaio, as questões da relação entre lógica do mercado e novidade em música popular serão discutidas tomando como referência, como já anuncia-

do, os trabalhos de Theodor Adorno (1903-1969), bem como um retorno às palavras de Karl Marx (1818-1883) sobre a dialética entre valor de uso e valor de troca na forma mercadoria. Para caracterização da Música Popular Brasileira mediatizada levaremos em conta os processos de mediação e a teoria de Luiz Tatit (1951- até o presente) sobre seleção e triagem que ocorreu na história da chamada MPB. Para discussão a respeito de como essas relações se estabelecem a margem da indústria fonográfica *mainstream* será utilizado como metáfora o filme *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley Queiroz (1970-até o presente). Na conclusão, não tentaremos nem a síntese nem a capitulação, mas a reafirmação da importância da teoria materialista dialética para trabalhar com mais essa esfinge que o sistema de produção capitalista e sua lógica totalizante do mercado lançam a todos nós que a ele não pretendemos nos submeter.

Adorno para começo de conversa

Vamos começar com a teoria adorniana, para a qual o mercado é uma totalidade que rege a forma musical no sistema capitalista de produção. Segundo Adorno, isso acontece por meio de uma gramática inframusical que determina que a criação e a recepção dos produtos musicais estejam submetidas a um processo que, em linhas gerais, pode ser definido como padronização (ou estandardização) e fragmentação. Estes dois processos não são independentes, mas funcionam em conjunto.

A estandardização se dá por mecanismos como o estabelecimento de um culto do achado nas formas musicais. O que passa a ser importante é o *riff* (progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a sua base ou acompanhamento) que tende a se perpetuar. Assim, ouvir música se transforma em achar o “objeto” na música e não mais acompanhar o seu tempo. A consequência imediata disso é a fragmentação dos produtos em partes reconhecíveis, de modo que a música se transforma em um conjunto de fragmentos padronizados os quais os ouvintes reconhecem. Neste sentido é que se estabelece na produção e audição uma gramática do *Hit* (ou *plugging*, que é um motivo musical muito popular e, por isso, amplamente reproduzido que “grudam” na cabeça) que funciona por uma cadeia de semelhanças e diferenças que promove a sujeição do indivíduo a esta lógica identificatória. Gostar de uma música passa a ser sinônimo de reconhecer e identificar (Adorno, 1996 [1938]): É isso que Adorno chama de regressão da audição. Este processo promove no ouvinte, ainda, um mecanismo de subjetivação no qual “gostar” de uma música se transforma em reconhecer

estes fragmentos padronizados (gostar = reconhecer). Um dos efeitos disso é a dissolução do indivíduo na massa.

Esse fetichismo na música (culto dos objeto/achados) e regressão na audição (gostar como reconhecer/identificar) tem como consequência, também, um acanhamento progressivo da crítica que não pode mais deixar de gostar, mas apenas preferir, na cadeia de semelhanças e diferenças, um ou outro produto. Assim, tanto a produção quanto o consumo de música passa a ser submetido ao imperativo da desconcentração.

A primeira vista poderia parecer que esta gramática inframusical do *riff* e do *plugging* geraria uma saturação do mercado consumidor, transformando tudo numa absoluta monotonia, contudo, impedindo que isso aconteça, existe outro mecanismo do mercado que é o *glamour*. Esse mecanismo é um truque de repetição do mesmo que por meio de arranjos, floreios sofisticados e virtuosismo de execução produz a impressão de que existe novidade nos fragmentos que se repetem na linha de montagem da música mediatizada. O *glamour* é o brilho que ofusca a repetição (Adorno, 1998 [1953]).

Neste ponto, é importante ressaltar que aquilo que Adorno está analisando é muito mais a música erudita (chamada por ele de música séria) que a popular. Quando falando de música popular (que ele alcunhava de música de entretenimento ou ligeira) é fundamentalmente ao Jazz a que ele se refere e, então, de maneira ácida, chama os ouvintes e apreciadores da música ligeira de insetos eletrizados (*jitterbug*).

Fica claro, portanto, que no pensamento adorniano a reflexão sobre a micrológica (gramática inframusical) se refere sempre a uma totalidade (a lógica do mercado). Assim, o particular da produção e consumo de música é determinado pelo universal do mercado. Interessante, porém, é que, para Adorno, esta totalidade não é imediatamente cognoscível, mas um conjunto de processos que penetram por todos os poros da sociedade e influenciam na determinação dos elementos individuais ganhando um caráter totalitário, opressor e sombrio, tanto quanto o *big brother* (Orwell, 1974 [1949]). Embora possa haver crispações de não identidade e não subsunção neste “mercado total” elas são capturadas pela lógica totalizante do sistema, frustrando as expectativas de instauração de uma ruptura perene. Contudo, é nessas promessas não realizadas que emergem de uma totalidade, que por si só é dialética e, portanto, preenche de contradições ela mesma, que repousa a subversão ou novidade.

A dialética adorniana afirma que é no nível do particular que é preciso resistir teórica e artisticamente (Kugnharski, 2019), contudo, sua heurística

dá pouca esperança quanto à probabilidade de sucesso da empreitada. É bem verdade que a teoria crítica é um dos exemplos de resistência, bem como a música de Arnold Schönberg (1874-1951), mas, de uma maneira geral, o cenário é sufocante e o estabelecimento da novidade uma utopia. Nesse contexto, a dialética adorniana, que em principio comporta a contradição, ao fim e ao cabo, se torna quase uma simbiose entre processos e elementos que se tornam reprodutores da coerção e da dominação (Repa, 2011).

Voltando a Marx

Se o desejo é pensar na possibilidade de emergência de novidade na música popular mediatizada, então, embora não haja razão para discordar da análise adorniana, talvez haja motivos para divergir da sua conclusão pessimista. A base para tanto, não é outra senão a própria dialética, aquela propriamente presente em Marx que afirma a respeito do trabalho teórico:

[...] uma abstração, mas uma abstração razoável na medida em que efetivamente destaca e fixa o elemento comum, poupando-nos assim da repetição. Entretanto, esse universal, ou o comum isolado por comparação, é ele próprio algo multiplamente articulado, cindido em diferentes determinações... O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo de síntese, como resultado, não como ponto de partida (Marx, 2011 [1857/58], p. 41).

Portanto, a hipótese que se defende aqui é que para compreender a realidade concreta é necessário compreender o movimento concreto da história que envolve sempre contradições teóricas, o estado presente das técnicas, as influências políticas, econômicas e culturais do momento (Silva y Arcanjo, 2021). Neste sentido, a música popular mediatizada se faz em um espaço de múltiplas determinações, dentre as quais ela própria é uma das forças.

Diante da lógica da mercadoria, a novidade é capaz de surgir como forma subversiva, embora seja necessário assumir que com poucas chances de florescer e mais propensa a sucumbir diante da gramática inframusical do *hit* e ao ofuscamento do *glamour*. No entanto, a emergência da novidade está ligada ao “valor” das obras enquanto “gesto” e “vontade” de emancipação. Se ela não se estabelece, pois é regida pela lógica das relações de produção capitalista, isso

não é o fim do mundo, essa é a realidade dos fatos do sistema capitalista. Logo, existe novidade e ela deve ser valorizada e estimulada, sem a mitificação da revolução que elas podem significar. No entanto, o que essa novidade significa é a existência das contradições internas de captura que as relações de produção capitalista (lógica da mercadoria) exercem sobre toda a sociedade e seus produtos do trabalho social.

Pode-se dizer, portanto, que o valor da música popular (ou mesmo da música séria, também capturada pela lógica da mercadoria), está na apreciação, valorização e trabalho cotidiano com a emergência de novidades subversivas que significam a expressão e desvelamento do caráter de totalidade dialética (síntese de múltiplas determinações) da mercadoria. É mercadoria, é una, é total, mas é dialética, como unidade na multiplicidade dialética. Embora seja evidente que, o mais das vezes, as inovações são rapidamente capturadas pela indústria cultural, para aqueles envolvidos no estudo crítico da música popular mediatizada, a empiria do particular parece apresentar, de forma indiscutível, momentos de verdadeira inovação e ruptura com a lógica do mercado.

Música popular brasileira

Especificamente no caso da música popular mediatizada brasileira existe uma séria de descritores que informam como se deu a transição do que era uma música, por assim dizer, comunal e que ocorria na sala de jantar (Sandroni, 2001), até a sua introdução à sociedade, ou seja, a transposição do que se dava no espaço privado para o espaço da circulação e consumo públicos.

A primeira música popular a ser mediatizada no Brasil foi o samba, que era um acontecimento ligado fundamentalmente ao divertimento e incluía coreografia, códigos de conduta e improvisação poética, além de outros elementos como componentes religiosos etc. (no início do século XX, o samba folclórico era praticado, no Rio de Janeiro, nas salas de jantar das tias baianas (Sandroni, 2001)). O processo pelo qual esta “música” (As aspas indicam aqui o que já foi definido antes, ou seja, que o samba era uma constelação de práticas e acontecimentos. Portanto, chamá-lo simplesmente de música antes do processo de mediação ao seu consumo público seria um equívoco empírico e teórico) passou a ser consumida publicamente incluiu a mediação da comercialização como, por exemplo, a transcrição para partitura de piano, a escrita e impressão da letra, o arranjo para uma banda que pudesse executá-la, o seu registro na Biblioteca Nacional como uma obra com autoria reconhecida etc. Para além dos meios de comercialização, a mediação incluiu, também, aquilo que Luiz

Tatit chamou de processo de seleção e triagem. Que, no momento do qual se está falando, se constituiu numa triagem eminentemente técnica, ou seja:

Deixou de fora toda a sonoridade refratária aos novos recursos. Os gêneros associados à dança (como a congada, ou mesmo o lundu em sua versão antiga, próxima à umbigada e ao fandango), aos ritos religiosos (como o batuque), às procissões, aos desfiles ou à luta (como a capoeira) pouco tinham a oferecer à nova técnica uma vez que sua sonoridade dependia diretamente da expressão do corpo e da elaboração cênica (Tatit, 2004, p. 93).

Segundo Tatit (2004), após aquele primeiro momento, os mecanismos de seleção e triagem continuaram agindo na constituição da MPB. A *Bossa Nova*, por exemplo, exerceu uma triagem estética. O *Tropicalismo*, por seu turno, representou uma reação à prática de hipertriagem exercida pela *Música de Protesto* que tentava, naquele momento, definir a qualidade dos produtos musicais pelo seu engajamento político contra a ditadura empresarial-militar instaurada no Brasil com o golpe de 1964.

O que é certo, no entanto, é que a música popular mediatizada no Brasil apresenta um caráter de novidade que resiste por meandros singulares. Nas palavras de José Miguel Wisnik:

[...] É possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição critérios que a tornaram [A música popular mediatizada brasileira] capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões do mercado. Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar - ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione* brasileira (Wisnik, 2002, p. 1).

Cinema

Compreendido até aqui, vamos nos debruçar agora sobre outro fenômeno: Aqueles produtos musicais que estão sendo produzidos à margem do “Mercado Total”, das relações dialéticas estabelecidas na totalidade, dos meios de

comercialização oficiais dos produtos musicais e dos mecanismos de seleção e triagem. Ou seja, aquilo que aparece como um dos protagonistas do filme *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley Queiroz (2014).

O filme reconstitui um episódio emblemático de violência policial e racismo que se deu, em 1986, na cidade satélite de Ceilândia-Brasília, quando a polícia reprimiu um baile de *Black Music*. O título se refere a uma frase dita por um policial, ou seja, os brancos puderam deixar o local onde se reuniam os participantes do baile, enquanto os pretos tiveram que ficar e enfrentar a agressão. A composição dos significados vai se dando à medida que vão sendo apresentadas as personagens principais: DJ Marquim da Tropa (paraplégico), Chockito (artesão sem uma perna e que usa sucata para produzir próteses mecânicas) e Dimas Cravalanças (um viajante do futuro que se encontra no tempo diegético em busca de provas contra os desmandos do Estado brasileiro em relação aos excluídos). Como se pode perceber, o longa-metragem borra as fronteiras entre documentário, drama e ficção científica distópica.

Não é objetivo fazer uma resenha da obra de Adirley Queiroz, mas usá-la como metáfora daquilo que se compreende aqui como fenômenos à margem. No filme, os protagonistas preparam uma “bomba” contra o sistema de opressão e *apartheid* a que estão submetidos. Este “aparato” lançado simbolicamente sobre o Planalto Central ao final do filme (se tem conhecimento do evento apenas por notícias sonoras e desenhos do acontecimento) se constitui na seleção e triagem, meticulosamente realizada pelos protagonistas, de produtos musicais que são produzidos de maneira absolutamente mambembe em feiras e mercados populares. DJ Marquim toma conhecimento dos produtos e visita os locais com fones de ouvido e microfones com os quais recolhe os sons que depois são montados de forma a produzir o projétil lançado sobre a cultura oficial com sede no coração do Brasil.

A bomba de *Branco Sai, Preto Fica* representa um manifesto político-estético-revolucionário da produção musical que está acontecendo à margem do Mercado em meio ao lixo cultural que, eventualmente, produz o luxo que, desde as origens da música popular mediatizada no Brasil, tem se processado numa espécie de extrativismo pelos brancos, mantendo os pretos “no seu lugar”. Neste sentido, o filme traz uma metáfora potente de que na dialética entre totalidade e diversidade, mercado e obra, subsunção e rebelião, está colocado um horizonte de superação da lógica do mercado que mesmo que não tenha a capacidade de florescer diante da realidade totalitária, opressora e sombria do mercado, evidencia as sementes de novidade inconformada. É trabalho do crítico interessado na música popular não ignorá-las nem negligenciá-las nas

suas, talvez, ignotas paragens, como de alguma forma fez o tropicalismo que “se estabeleceu dentro da discussão da modernização, nacionalismo, cultura e música popular brasileira como uma dinâmica, no sentido de uma/um bólide, ou seja, como um Projétil Tropicalista” (Silva y Navarro, 2022). E fez isso na perspectiva de que

[...] ante a inevitabilidade dos fatos, do impossível de se vencer a lógica do mercado que tudo captura, usou os próprios aparatos e estruturas da indústria cultural como elementos criativos no seu trabalho. Abusaram assim dos esquemas e padrões de fetichização e regressão, para criar um trabalho (arte) de enfrentamento e tensão que não ofereceu soluções, mas explicitou “a dor e a delícia” da música mediatizada e do mercado... reiterando o seu trabalho de usar o “joio” da cultura de massas para pôr à mesa “o biscoito fino que a massa ainda há de comer” (Silva y Navarro, 2022, p. 502).

Conclusão

Uma das esfinges que interroga a todos que têm interesse no valor artístico da música popular mediatizada é relação que ela tem com o mercado. Na sociedade moderna, a criação artística é submetida à produção em massa realizada pela indústria cultural que impõe a instrumentalização e a padronização da obra, tirando a autonomia da arte. Assim, outra esfinge, não menos importante e, talvez, a mesma, é aquela que pergunta se é possível falar de alguma novidade dessa música em um cenário no qual ela, cada vez mais, parece circular muito mais como mercadoria do que como obra. Se é evidente que não se pode negar a ubiquidade do mercado capitalista, especialmente no que diz respeito a uma música popular que, assim como o cinema, surge em íntima relação com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, parece evidente, também, que o fenômeno música popular mediatizada comporta uma dialética ontológica entre arte e mercado. Portanto, é preciso vislumbrar na totalidade (o universal do mercado que impõe a sua lógica totalizante sobre as obras constituindo-as como mercadoria) a dialética com este particular de novidade emergente. Mais ainda, às margens desta totalidade dialética entre universal e particular, existem fenômenos que ocorrem para além da lógica do grande Mercado e mostram, mais uma vez, o caráter dialético da totalidade que comporta tanto a unidade quanto a diversidade.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1996 [1938]). O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, em *Coleção Os Pensadores- Theodor Adorno: Vida e Obra* (pp. 63-108.). São Paulo: Editora Nova Cultural.
- Adorno, T. (1998 [1953]). Moda Intemporal-Sobre o Jazz, em *Prismas- crítica cultural e sociedade* (pp. 117-130). São Paulo: Ed. Ática.
- Kugnharski, G. P. (2019). O papel hermenêutico do conceito de totalidade em Theodor W. Adorno. *Cadernos de Filosofia Alemã*, 24(1), 67-81.
- Marx, K. (2011 [1857/58]). Introdução, em *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858 e Esboços da crítica da economia política* (pp. 37-95). São Paulo: Boitempo Editorial.
- Orwell, G. (1974 [1949]). *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Queiroz, A. (2014). *Branco Sai, Preto Fica*. Longa-metragem. Brasil: Vitrine Filmes.
- Repa, L. (2011). Totalidade e Negatividade: A crítica de Adorno à dialética hegeliana. *Cadernos CRH*, 24(62), 273-284.
- Sandroni, Cs. (2001). Pelo telefone, em *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (pp. 118-130). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ.
- Silva, E. P. y Arcanjo, F. G. (2021). História da ciência, epistemologia e dialética. *Trans/Form/Ação*, 44(2), 149-174.
- Silva, E. P. y Navarro, R.J.B. (2022). Música popular e as contradições do processo de modernização no Brasil: o projétil tropicalista. *Matraga*, 29(57), 499-512.
- Tatit, L. (2004). A Triagem e a Mistura, em *O século da canção* (pp. 91-110). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Wisnik, J. M. (2002). A Gaia Ciência Literatura e Música Popular no Brasil, em *Sem Receita- Ensaios e Canções* (pp. 213-239). São Paulo: PubliFolha Editora.

Arte na América Latina: Significado da contribuição artística e histórica

Tatiane De Oliveira Elias

Introdução

No Peru, 10 % da população é afrodescendente. Esta população afro-peruana “é um setor da população que ainda continua passando por grandes problemas sociais, econômicos e políticos. Milhares de afro-peruanos continuam a sofrer com a pobreza, as consequências do racismo e a violação dos seus direitos, sendo submetidos às consequências da escravidão e do colonialismo” (Shupingahua, 2015). Segundo dados do Banco Mundial, em 2006, somente 1,9 por cento da população afro-peruana teve acesso à educação superior, as mulheres afro-peruanas têm menor acesso à educação, e seus empregos são de baixa remuneração, além de serem vítimas de discriminação social. A discriminação racial ocorre, segundo Benavides, Sarmiento, Valdivia e Moreno (2013), de forma estrutural, pois certos recursos são de difícil acesso para determinada parcela da população e, de forma simbólica, quando, cotidianamente, os insultos e as zombarias são aceitos como formas de interação social, eles são institucionalizados (Benavides et al, 2013).

Os afro-peruanos são uma minoria no Peru e estão estatisticamente distribuídos nas cidades de Lima, La Libertad e Piura. A maior parte da população se concentra no norte do país, na cidade de Piura, Chulucanas, onde existem várias comunidades de negros. Trata-se de uma população invisibilizada, re-negada e excluída. Segundo Lilian Cabrera:

[...] una de las razones de la situación de la población afrodescendiente es que han permanecido excluidas tanto de intervenciones estatales y de la sociedad en general. Todos debemos aportar para trabajar en el respeto, el reconocimiento de la diferencias, y acabar con el racismo y la discriminación (Cabrera, 2013).

Em 2009, o ex-presidente Peruano, Alan García, pediu perdão aos afro-peruanos pelos anos de opressão e racismo, pela escravidão no período colonial e a discriminação na atualidade.

A artista Victoria Santa Cruz Gamarra (1922–2014) se posicionou, como uma artista e mulher negra, contra o preconceito e a discriminação. Criou a primeira companhia de Teatro Negro no Peru. De acordo com Feldman (2005):

Victoria Santa Cruz, por exemplo, recriou as coreografias esquecidas de seus ancestrais africanos através de um processo corporal de redescoberta que ela chama de ‘memória ancestral’, e, mais tarde, se tornou coreógrafa e diretora de sua própria companhia de teatro de dança e do Conjunto Folclórico Nacional do Peru, que se apresentaram no Peru e no exterior (Feldman, 2005).

Santa Cruz escreveu o poema *Gritaram me Negra*. Nele, usou sua história de vida para falar sobre a luta contra o racismo. Sua intenção era melhorar e difundir a cultura afro-peruana, a fim de consolidar as identidades negras locais (Martins, 2017). Santa Cruz mostrou, neste poema, como ela –criança de apenas sete anos, tendo sido zombada e insultada– usou a palavra “negra” como afirmação identitária, reviveu manifestações culturais afro-peruanas que haviam sido ignoradas devido à aculturação ao longo da colonização peruana, contribuindo, assim, para o empoderamento do feminismo negro.

Outra artista importante para retratar as questões das minorias e do colorismo no Peru é Glayds Mako Puente.¹ Em seu trabalho, ela mostra a situação das mulheres e a questão do machismo. A artista afirma que foram impostos, por uma sociedade machista e patriarcal, às mulheres, desde o seu nascimento, catifeiros simbólicos, que se tornaram aceitáveis pela população. Em sua obra *As 7 Dores da virgem*, Glayds Mako Puente procura dar vida para estas mulheres, que estão no obscurantismo, ilustrando uma prostituta com sua filha bebê como uma madona. Paola Vañó, curadora da mostra, explica:

1 “Mako Puente (Lima, 1992) estudió en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (EN-SABAP), egresando en el año 2015 con la mención honrosa en la especialidad de Pintura. Ese mismo año obtuvo el premio ICPNA Artes Audiovisuales por su propuesta plástica “Virgenes Profanas” (ARTEINFORMADO, 2017).

En la construcción de cada una de sus piezas, Mako ha revisado contenidos y prácticas que involucran la perspectiva de mujeres y niñas próximas a sus procesos y vivencias. Ha contrastado su producción desde su propio cuestionamiento a las sociedades patriarcales hegemónicas que pueblan muchos de nuestros imaginarios, como aquellos observados en la religión (EnLima, 2017).

Em sua obra *As 7 Dores da virgem*, uma mulher é representada com um sutiã branco e uma blusa azul aberta que mostra o seu torso, sua mão repousa sobre o seu abdômen. Ao seu lado esquerdo, está uma menina, chupando um bico rosa, com laço na cabeça, macacão rosa, fazendo uma relação subjetiva com o gênero da criança. A mulher possui em cima do seu sutiã um brasão com sete flechas, que representam as sete dores da Santíssima Virgem: “a profecia de Simeão, a fuga para o Egito, os três dias em que Jesus esteve perdido, o encontro com Jesus levando a cruz, sua morte no Calvário, a descida da cruz e o sepultamento de Jesus” (UCDB, 2024).

Nesta obra, a artista está dessacralizando a virgem Maria e sacralizando as mulheres não vistas pela sociedade. O mito da virgem foi criado pela Igreja católica. Ao longo da história da Igreja se falava de Maria como uma jovem, na tradução para o grego, a palavra “virgem” foi inserida nos textos, e nos conselhos da Igreja começaram a utilizar a palavra “virgem” para Maria, para relacionar com a pureza, sendo esta a mãe de Cristo e também considerada a mãe da Igreja. Nesta obra, Mako faz um *corpus* visual reflexivo que faz uso de diversos recursos como ironia e metáfora em que a artista experimenta e se apropria de conteúdos de ritualidade, gênero e estereotipagem de poder, criticando a religião católica e seu patriarquismo.

Seguindo as questões de identidade e memória e o lugar do negro na sociedade peruana, a artista visual interdisciplinar Angie Cienfuegos desponta no cenário contemporâneo peruano. A sua obra *Representación del mundo según la cultura Afrolítica peruana. Piezas para un museo posible* recebeu o prêmio de segundo lugar no XIII Concurso Nacional de Pintura em 2023. A obra é feita com fragmentos de tecidos reconstituídos, bordados e costurados com tintas naturais e mel. A artista propõe uma releitura da presença dos negros no Peru. De acordo com a artista, a obra é uma ficção sobre a presença de negros no Peru antes da chegada dos espanhóis na América pré-hispânica, e como seria esta cultura e seu desenvolvimento. Cienfuegos descreve a obra como uma representação iconográfica da concepção de origem africana cha-

mada cultura “afrolítica peruana”. Nesta ficção, a história prevê que o povo afrolítico desenvolveu uma cultura avançada e se estabeleceu na costa do sul do Peru, na península de Paracas. Apresentando, assim, uma alternativa para o assentamento humano de origem da África ocidental. A artista afirmou que se os antepassados africanos estavam no Peru antes dos pré-hispânicos seria interessante ela analisar como foi essa percepção peruana (Cienfuegos, 2023). A ocupação africana no Peru abre espaço para a discussão sobre questões de diversas identidades peruanas.

A obra *Representación del mundo según la cultura Afrolítica peruana. Piezas para un museo posible* propõe uma revisão histórica da presença negra no Peru:

Esta pintura pretende reafirmar el rol de la población afroperuana en la historia del Perú, construyendo sus raíces imaginarias. Cienfuegos recupera, mediante un pensamiento selectivo, motivos visuales presentes en la inminente riqueza textil precolombina, convirtiendo este ejercicio de apropiación en una obra de naturaleza contemporánea. El hecho de que la obra también se trate de un bordado, establece un interesante vínculo entre los dos trabajos ganadores y afirma el camino hacia la ampliación del perfil del concurso, que ya no se limita a las técnicas exclusivamente pictóricas, sino que absorbe todos los lenguajes afines (MUCEN, 2023).

A artista trabalha com memória, identidade e faz uma revisão histórica.

Em Cuba, assim como no Peru, há um racismo estrutural forte. A população afrodescendente é de 35 % e vive marginalizada nas áreas periféricas, tem os salários mais baixos, estão presentes em menor quantidade nas universidades e sofrem com preconceitos. Desde a Revolução Cubana em 1959, que promovia uma igualdade racial, a questão racial foi ignorada. Pois não se discutiam etnias e, sim, a nacionalidade. Em 1986, Castro em seu discurso reconhece o problema do racismo. Entretanto, 65 anos após a revolução, a desigualdade social e o racismo persistem na ilha caribenha. Em 2019, foi lançado um programa social para combater o racismo e a discriminação e “ampliar a educação sobre o legado africano de Cuba” (Marsh y Acosta, 2019). A questão da mulher afro-cubana ainda aumenta a desigualdade, muitas das mulheres negras cubanas que têm curso superior, trabalham como faxineiras para mulheres brancas com menor estudo e as médicas negras não ocupam cargos altos

do governo ou de direção de hospitais. De acordo com Maíra Faguaga, as mulheres negras são invisibilizadas. “Estamos super-representadas nos aspectos negativos, como a pobreza, os problemas de moradia, os níveis de formação em ensino superior, principalmente nas áreas de humanas. A mulher negra cubana continua sendo vítima de estereótipos e estigmas relacionados a populações afrodescendentes” (Gonçalves, 2016).

A imagem do negro na arte cubana foi representada por meio de estereótipos e preconceitos raciais, do negro sensual, machista, ou preguiçoso. Este racismo nas artes visuais é confrontado pelos artistas que lutam por mais inclusões em espaços nas Bienais de Havana, exposições com inclusões de temas negros, por exemplo, *Queloides* (“Queloides,” 2025):

O *Queloides* tem sido um projeto de artistas cubanos para combater o racismo.

Queloides é um projeto cultural e curatorial contínuo na arte cubana que busca destacar a persistência de estereótipos racistas e ideias de diferença racial na sociedade e na cultura cubana. Iniciado em 1997 pelo artista Alexis Esquivel e pelo crítico de arte Omar Pascual Castillo, que organizou a exposição *Queloides I Parte*, o projeto foi posteriormente liderado pelo falecido crítico de arte Ariel Ribeaux Diago, que organizou duas importantes exposições adicionais: *Ni ni* músicos deportistas (“Nem músicos nem atletas”, 1997), para o qual ele escreveu um ensaio premiado, e *Queloides* (1999). *Queloides* ou *quelóides* são cicatrizes elevadas que, como muitos em Cuba acreditam, aparecem com mais frequência na pele negra. O título faz referência às cicatrizes do racismo, por um lado, e às crenças populares persistentes de que existem diferenças “naturais” entre brancos e negros (“Queloides,” 2025).

Em 2011, foi organizada a exposição *Queloides* com 12 artistas cubanos renomados.

Uma das artistas que participou desta exibição foi Maria Magdalena Campos Pons, de ascendência nigeriana, chinesa e hispânica, ela vive em Boston, Estados Unidos. Em sua obra *Spoken Softly with Mama*, Pons explorou questões do deslocamento, feminismo, raízes africanas/cubanas, família e história. A obra é um retrato de sua família, ela incorpora fotografia de gerações de mulheres refletidas em objetos de uso doméstico como tábuas de passar rou-

pas, lençóis, ferros de passar roupa e vídeo-projeção. Nesta instalação Pons trabalhou com fragmentos de memória, e símbolos iconográficos. Esta obra faz parte da série *História de pessoas que não são heróis*. A artista fez uma crítica aos trabalhos domésticos das mulheres afro-cubanas, que muitas vezes só conseguem vagas de empregos nesta área. O layout das tábuas de passar roupa faz referência aos layouts dos navios presentes na obra *Seven powers by the sea* e aborda a questão da diáspora a que os negros foram submetidos. De acordo com Jordan Mason Mayfield, em “Spoken Softly with Mama” é explorada não apenas a memória pessoal de Campos-Pons e das matriarcas de sua família, mas também é considerada a noção de “casa” na perspectiva diaspórica de um indivíduo de ascendência iorubá, cujos laços ancestrais com a África foram mudados para sempre como resultado do tráfico de escravos.

Uma grandiosíssima contribuição para o debate das mulheres afro-latinas é a da identidade feminista negra com a literatura Afro-Latina, a exemplo de Teresa Cardenas de Cuba. A escritora aborda em suas obras os problemas das mulheres negras, tratando de questões como memória, ancestralidade, resistência, identidade, opressão de gênero racializada, silenciamento e o racismo. Os problemas levantados pela autora são os mesmos abordados pelas artistas, como a questão da mulher negra, sua luta diária e seu lugar na sociedade. De acordo com Cardenas, “O racismo ainda é uma luta em Cuba, mesmo com o processo revolucionário de igualitarismo. Ainda estamos separados e ainda há muito o que fazer”, disse. A obra de Cardenas, assim como a de Maria Magdalena Campos Pons, é marcada pela Santeria, cultura Yorubá e por figuras femininas. Para Cardenas, “viver é um ato político para as mulheres negras” (Mena, 2022):

Todo projeto que parte de uma vivência pessoal para servir de ensinamento às novas gerações é um ato político, especialmente nestes tempos. Mas se acrescentar a isso o fato de o portador desse discurso ser uma pessoa que representa milhares de outras que durante séculos foram impedidas de ter uma voz e um espaço na sociedade, então essa posição política aumenta, se potencializa e torna-se não apenas uma responsabilidade, mas se converte em uma missão para toda a vida (Mena, 2022).

As mulheres negras são as que mais sofrem violência, doméstica, no emprego, escolas, obstétricas na América Latina. Em sua obra Cardenas se inspira

nas figuras negras, que viu crescer ao seu redor, pois esta representatividade negra não existia nos livros de literatura de sua infância, então ela começou a dar a voz a estas figuras.

Teresa Cardenas em entrevista fala que o racismo no Brasil é muito forte, é o país com maior população negra: 56,1% dos brasileiros são negros, conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nos museus de artes, galerias e coleções de arte brasileira, o número de representação de artistas negros é baixíssimo, quando falamos de artistas negras, esse número diminui drasticamente. Artistas contemporâneas como Aline Mota e Paula Duarte usam sua arte para questionar o espaço do negro, o lugar da memória e racismo.

Para a realização de sua obra *Filha Natural* a artista Aline Mota iniciou sua pesquisa através de um documento de certidão de óbito de sua tataravó Francisca Maria da Conceição, que foi uma mulher escravizada em Vassouras. Ela iniciou uma pesquisa nas fazendas da cidade, onde encontrou a Fazenda Ubu, que tinham pessoas que trabalhavam forçadas, escravizadas. Ela encontrou fotos de um fotógrafo do século XIX, Revert Henrique Klumb, de mulheres escravizadas nesta fazenda. Em uma das fotos, a mulher negra está em pé lado de mulheres brancas, mas as negras estão sempre nas posições subalternas. Mota faz uma pesquisa de memória e de família, a fim de dar o lugar que foi roubado no passado das mulheres negras, colocando nas fotos uma líder negra, Claudia Mamede, comunitária de vassouras e membra do conselho tutelar, que ela conheceu. Mota fez fotos coloridas dela e ampliou a fotografia preta e branca do século XIX. Aline Mota coloca estas fotografias, que mostram a mudança temporal do século XIX para o XXI, em tecidos que se movimentam no museu, graças à incidência do ar, fazendo com que estas fotografias ganhem movimento. De acordo com Aline Mota:

A obra é fruto dessa pesquisa, que pode ser considerada inédita na historiografia brasileira, e que juntou todo o material sobre essa fazenda de Ubá, sobre seus antigos donos, e fazendo uma ponte, um elo, com os dias de hoje. Dentro dessa fotografia, coexistem todas essas temporalidades, e fui trabalhando com esse passado, presentificando o passado, criando uma ponte para o futuro, e explorando as conexões que a gente pode fazer com os dias de hoje (Mota, 2022).

Nesta obra, ela está trabalhando não só com a história e memória de sua

família, mas, também, dos povos negros brasileiros, que ao longo da história foi roubada e apagada.

A artista mineira Paula Duarte, em sua *performance Nem o Sabonete é neutro*, realizada na Feira Noturna da Praça Antônio Carlos, Juiz de Fora em 2019, fez a distribuição do sabonete branco com o carimbo com a frase que deu nome à *performance*. Fazendo uma referência à filosofia do jamaicano Charles Wade Mills, o contrato racial. Mills analisa o racismo sob uma perspectiva histórica, criticando como a sociedade privilegia as pessoas caucasianas em detrimento das de outras etnias. Para ele, “todos os brancos são beneficiários do contrato racial, mesmo que nem todos os brancos sejam assinantes” (Mills, 2014: 11). No Brasil, isso pode ser percebido, com as milhares de pessoas negras mortas anualmente. No país em 2020 de 100 mil pessoas 51 por cento das pessoas mortas eram negras, a taxa é 4 vezes maior do que a dos brancos assassinados. Um problema das mulheres negras, que representam a maior parte das usuárias do SUS, é que elas não conseguem realizar o pré-natal, por falta de condições financeiras e sociais, já que não podem pagar a passagem para se locomover até os postos de saúde e hospitais, além do fato de que muitas mulheres negras entram saudáveis para realizar o parto e acabam morrendo. O racismo estrutural pode ser notado frequentemente no país: diariamente em lojas, shoppings e supermercados, pessoas negras são submetidas a constrangimentos, sendo expulsas de lojas sob suspeita de roubo, ou presas inocentemente apenas pelo tom de sua pele.

Para o sociólogo Aníbal Quijano (2000), a raça é uma invenção da modernidade que a usa como justificativa para promover os caucasianos aos altos escalões do mercado de trabalho e ao acesso à riqueza, perpetuando, assim, a hierarquia mundial. Para ele a questão da definição de raças foi construída pelos europeus, que consideraram diversos grupos étnicos como brancos, mesmo tendo tonalidades, características, linguagens e conflitos históricos diferentes, legitimando a colonização a partir da teoria racial. Na arte a tradição Grega foi vista como herdeira exclusivamente europeia. O filósofo argentino Enrique Dussel (2005) contesta esta teoria da Europa como a única herdeira da tradição grega, e em sua teoria ele mostra que a tradição grega é diaspórica, já que o Egito teve uma forte influência na arte Grega, realizando, assim, uma importante crítica ao eurocentrismo.

A artista Paula Duarte, ao fazer a sua *performance Nem o Sabão é neutro*, critica justamente este espaço da branquitude, criado ao longo dos séculos por europeus para justificar o seu lugar e os genocídios cometidos contra os povos indígenas e africanos.

As artistas afro-latinas, ao longo da história, encontraram dificuldades por causa da sua cor e gênero, precisando superar o machismo e o racismo. Elas demonstraram uma incrível tenacidade e determinação diante dos obstáculos sofridos, lutando por espaço nas exclusões em espaços museológicos e artísticos impostos pelo racismo estrutural e contribuindo para a igualdade de gênero e questões raciais. Estas artistas têm um papel crucial para combater estereótipos, abordando em suas obras questões como feminismo, memória, igualdade, diversidade, diáspora, temas de experiência pessoal e origens culturais. O papel dessas artistas é crucial como propulsoras da arte negra latina, redefinindo e dando novos significados, visibilidade às mulheres negras e uma massiva contribuição para a afro-americanidade.

Referencias bibliográficas

- ARTEINFORMADO (2017). *Gladys Mako Puente*. Disponible en <https://www.arteinformatado.com/guia/f/gladys-mako-puente-189869>
- Benavides, M., Sarmiento, P., Valdivia, N. y Moreno, M. (2013). ¡Aquí estamos! Niñas, niños y adolescentes *afroperuanos!*. Lima: CEDET - Plan Internacional - UNICEF [Apud Estudio Especializado sobre Población Afroperuana] - Ministerio de Cultura. Disponible en https://www.grade.org.pe/wpcontent/uploads/LIBRO_EEPA_mincugrade.pdf
- Cabrera, L. (2013). Piura es una de las regiones con más población infantil afroperuana. *ANDINA*. Disponible en <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=461215>
- Cienfuegos, A. (2023). Episodio 3: Angie Cienfuegos. *Serie Historias Personales*. [Podcast]. Disponible en <https://open.spotify.com/episode/5Wpl51p0zp7TjgvObgnlvZ>
- Dussel, E. (2005). Europa, modernidade e eurocentrismo, en E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas* (pp. 55-70). Buenos Aires: CLACSO.
- EnLima (2017). *Gladys Puente: De obscura. Nuevos testimonios de resistencia*. Disponible en <https://enlima.pe/agenda-cultural/exposicion/gladys-puente-de-obscura-nuevos-testimonios-de-resistencia>
- Feldman, H. C. (2005). *The black Pacific: Cuban and Brazilian echoes in the Afro-Peruvian revival* (pp. 206-231). Chicago: University of Illinois Press.

- Gonçalves, J. (2016). Maria Ileana Faguaga: “Sou uma mulher negra, afro cubana e consciente”. *Brasil de Fato*, 29 de julio. Disponible en <https://www.brasildefato.com.br/2016/07/29/maria-ileana-faguaga-sou-uma-mulher-negra-afrocubana-e-consciente>
- Marsh, S. y Acosta, N. (2019). Cuba acknowledges ‘vestiges’ of racism, launches program to fight it. *Reuters*. Disponible en <https://www.reuters.com/article/us-cuba-racism-idUSKBN1XX00C>
- Martins, V. (2017). Gritaram-me negra: a vida e a arte de Victoria Santa Cruz. *Alma Preta*. 24 de julio. Disponible en <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/gritaram-me-negra-a-vida-e-a-arte-de-victoria-santa-cruz/>
- Melgar, M. E. O. y Pérez, E. C. S. (2019). El esclavo imaginado hoy en las artes visuales en el oriente de Cuba. *Études caribéennes* [En línea], (4). Disponible en <https://doi.org/10.4000/etudescaribennes.17799>
- Mena, F. (2022). Cubana Teresa Cárdenas elogia visibilidade dos negros e mulheres na Flip. *Estado de Minas*. 28 de noviembre. Disponible en https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/11/28/interna_cultura,1426501/cubana-teresa-cardenas-elogia-visibilidade-dos-negros-e-mulheres-na-flip.shtml
- Mills, Ch. W. (2014). *The Racial Contract*. New York: Cornell University Press.
- Mota, A. (2022). Filha natural, uma umbigada no Tempo, en B. Lemos y E. Palomino. *Terra em tempos: fotografias do Brasil* (pp. 79-90). Rio de Janeiro: MAM Rio.
- MUCEN (2023). *XIII Concurso Nacional de Pintura*. Disponible en <https://mucen.bcrp.gob.pe/mucen/exposiciones/articulo/exposiciones-2023-xiii-cnp>
- Oliveira, J. F. y Daniel, C. (2021). Negritudes entre o pacífico e o atlântico: um estudo sobre as representações de afroperuanidad no Rio de Janeiro. *Ponto Urbe* [En línea], (29). Disponible en <https://doi.org/10.4000/pontourbe.10899>
- Shupingahua, J. R. R. (2015). *Población Afrodescendiente En El Perú: Pobreza Y Desigualdad Social*. Florianópolis: UFSC. Disponible en https://seminarioservicosocial.paginas.ufsc.br/files/2017/04/Eixo_1_23.pdf
- UCDB (2024). *As sete dores de Nossa Senhora*. Disponible en <https://site.ucdb.br/santos-do-dia/as-sete-dores-de-nossa-senhora/95/>
- Queloides (26/1/2025). En *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Queloides>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina (pp. 201-246), en E. Lander (Org.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

Final

Representar los conurbanos

Martín Sozzi

Más allá se diseminan las casas pequeñas y los pequeños ranchos, con sus ventanas microscópicas y dislocadas, por las cuales se ve un interior vacío y desposeído, donde una familia sin genealogía, gestiona el expediente de su vida hambrienta, sin esperanza y sin sosiego.

Eduardo Wilde, “Sin rumbo” (1882)

Entre las hojas se junta todo lo bello.

Dolores Reyes, “Bicicletas” (2020)

“Suburbano”, “conurbano”, “orillas”, “márgenes”, “provincia”... Denominaciones que se impusieron a territorios imprecisos, postulados en diferentes momentos, generados a partir de ciudades que fueron ampliándose, extendiéndose hacia zonas indeterminadas y que, en muchos casos, pasaron –luego– a formar parte del espacio urbano. “Hombre de la esquina rosada”, el famoso cuento de Jorge Luis Borges, publicado en su versión definitiva en 1935, transcurre en las que en ese entonces constituían las afueras de la ciudad de Buenos Aires, en un galpón “entre el camino de Gauna y el Maldonado”, actual barrio de Liniers o quizás de Santa Rita. Esos límites son variables, en ocasiones “engullidos” por la ciudad, pasan a formar parte de la urbe: no existe, entonces, un elemento determinante de esos territorios: fueron márgenes y dejaron de serlo. O viceversa, zonas de las grandes ciudades que son percibidas como si no formaran parte de ellas, como si pertenecieran a un afuera de los límites geográficos.

Más allá de los criterios espaciales, hay una cuestión ineludible que tiene que ver con los modos en que esos territorios son representados y, en ese te-

rreno, diversas prácticas artísticas juegan un papel primordial en la determinación de cualidades que producen realidad. En el terreno literario, por ejemplo, la pregunta por la existencia (o no) de una “literatura-de-los-conurbanos” parece hoy innecesaria. No porque su existencia resulte obvia, no porque se haya vuelto indubitable, sino porque se impuso con la fuerza de un deseo, de una pulsión que necesitó de su presencia, al menos como rótulo. Bajo la fuerza simplificadora de la etiqueta, sin embargo, emerge un panorama complejo, forjado a través de variados modos de representación, del intento por explorar múltiples procedimientos semióticos, de la elección de autores que hicieron de los márgenes de las grandes ciudades o de la lateralidad de sus búsquedas estéticas espacios de publicación, escritura, exploraciones artísticas, posiciones enunciativas que, en muchos casos, se mantienen alejadas de los grandes centros, de posicionamientos uniformes y monolíticos y del espacio autorizado y homogeneizador considerado por la industria cultural.

Porque si bien el lugar de los márgenes en ocasiones oscila entre un espacio que habilita una transgresión en muchos casos teñida de simulaciones y falsedades, de estereotipos estigmatizantes, de la romantización de la pobreza y/o de la recuperación del feísmo, en otros se presentan desarrollos que transforman en objeto de estudio prácticas que no habían sido focalizadas por el ojo perspicaz (o no) de la academia, a través de los medios de difusión del discurso de la ciencia: congresos, artículos, libros, eventos de distinta clase.

La idea del “Conurbano” (de los “Conurbanos) carece –o debería carecer– de una perspectiva esencialista, que busque a partir de una indagación en el pasado la conformación de un territorio al que se pueden atribuir tales o cuales méritos, tales o cuales carencias (en este sentido, al mencionar el conurbano parece que siempre las carencias llevarán la delantera): un “ser” del conurbano, una “esencia” territorial, un “alma” de los márgenes. Lejos de esa búsqueda, creemos que el presente libro, los artículos que lo componen, contribuye a esbozar la construcción de un territorio que si de algo carece es de determinaciones establecidas de antemano. No existe, en ese sentido, un conurbano previo al de su caracterización por los diferentes discursos que contribuyen a su consolidación: el de la historia, la geografía, la sociología, la política, la literatura. Una consolidación que, sin embargo, nunca encuentra su realización definitiva: se constituye, siempre, como una formación futura, una búsqueda que se proyecta hacia un horizonte que va desplazándose.

En este último sentido, la diversidad de los trabajos que componen este libro da cuenta de un proceso de análisis que abarca diferentes frentes. Desarrollan

una indagación en torno a manifestaciones que en algún momento pueden haber sido denostadas o ni siquiera consideradas, para pasar a ser analizadas en función de elementos teóricos que permiten revelar aspectos desconocidos de ciertas prácticas desplazadas respecto de un supuesto centro: los *slams* de poesía, el *rap*, las sexualidades disidentes, la música popular, algunas textualidades heterónomas. Zonas alternativas, poco abordadas que, sin embargo, permiten percibir el proceso de constitución de un territorio y adentrarse en franjas de la heterogeneidad de la cultura latinoamericana.

En los últimos años, el *Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos* de la Universidad Nacional Arturo Jauretche resultó un espacio propicio y destacado para la compleja discusión de una zona de estudios que en ocasiones se presenta como banal o meramente descriptiva. Esta nueva publicación, que da cuenta de una parte de las discusiones que tuvieron lugar, invita a seguir pensando territorios, prácticas y experiencias descentradas.

Sobre las autoras y los autores

Adriana Dávila Trejo es licenciada en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua. Maestra en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) en Morelia, Michoacán. Actualmente, cursa el Doctorado en Antropología en la UNAM. Organizadora de los Encuentros Internacionales *Repensar el hip hop*. Coordinó el libro ¡El Hip Hop lo sigue reinventando todo! Algunas experiencias desde Abya Yala.

Contacto: adridav_98@hotmail.com

Andrés López Avila es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, magíster en Lingüística Aplicada y doctor en Investigación y Docencia. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadorxs en México y sus líneas de investigación giran en torno a la complejidad lingüística, la lingüística operacional, los estudios lingüísticos de textos no canónicos y la divulgación de la ciencia.

Contacto: andres.lopez@umich.mx

Edson Pereira Silva es doctor en Genética de Poblaciones por la Universidad de Gales-Swansea (1998). Actualmente es profesor de la Universidade Federal Fluminense donde trabaja en Teoría, Epistemología y Docencia de la Evolución. Participa de los grupos de investigación “Interferencias Literatura & Ciencia” (UFF) y “Literaturas, Lenguajes y Contextos” (UFRuRJ). Publicó el libro de poemas *marEmoto* en 2018 por la Editora TextoTerritório.

Contacto: edsonpereirasilva@id.uff.br

Facundo Martínez es licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina, actualmente es investigador para el Centro de Investigación en Literaturas Argentinas (CILA) en la Carrera de Letras de la misma casa de estudios. Por otro lado, es licenciado en Psicología por la Universidad de Buenos Aires, se desempeña como psicoanalista en consultorio particular. Sus líneas de investigación apuntan a la intertextualidad entre psicoanálisis y literatura. Ha publicado artículos en revistas en Buenos Aires y en París.

Contacto: athenaebaco@hotmail.com

Flavia Krauss es doctora en Letras por la Universidade de São Paulo. Su tesis se tituló *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. En

2023 concluyó una investigación posdoctoral intitulada “Las cartoneras: un devir editorial latino-americano”. Desde 2006 es investigadora y profesora de lengua española en la Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil.

Contacto: flaviakrauss@unemat.br

Gabriel Edgardo Acosta es profesor en Letras por la Universidad Nacional de Salta, estudiante de la Maestría en Estudios Literarios de Frontera (Universidad Nacional de Jujuy) y del Doctorado en Humanidades (Universidad Nacional de Tucumán). Ha participado en varios proyectos de investigación vinculados a la literatura Hispanoamericana y Argentina.

Contacto: gaboz1970@gmail.com

Lucía Battista Lo Bianco es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa sus estudios de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, en el marco de la cual fue becaria doctoral ERASMUS+ (UE). Su proyecto de investigación aborda el trabajo del mito y las representaciones literarias en la “narcoliteratura” colombiana, mexicana y argentina desde una perspectiva comparada.

Contacto: lucia.battlo@gmail.com

Lucía Tennina es docente de Literatura Brasileña de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Adjunta de CONICET. Se formó en Letras (UBA), es magíster en Antropología Social (Universidad Nacional de San Martín) y Doctora en Letras (UBA). Se posdoctoró en Estudios Culturales en el Programa Avanzado em Cultura Contemporânea de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Directora del proyecto FILOCYT “Los *slams* de poesía del AMBA. Poesía, cuerpos y territorios” y del proyecto PICT “Los *slams* de poesía del AMBA. la escena poética contemporánea entendida desde las competencias de poesía oral”.

Contacto: luciatennina@gmail.com

Lucía Vázquez es profesora en Castellano, Literatura y Latín (Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”) y magíster en Estudios Literarios (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es becaria doctoral de CONICET, con su trabajo radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Ha publicado varios artículos sobre ciencia ficción argentina contemporánea en revistas y volúmenes; y participado en congresos

nacionales e internacionales. Dicta clases y seminarios en la Universidad Nacional de San Martín, el I.S.P. Dr. Joaquín V. González y la Universidad del Cine.

Contacto: luciasvazquez@gmail.com

Macarena Heiland es profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha desempeñado tareas de investigación y docencia en diversos grupos de la misma casa de estudios. Participó en eventos nacionales e internacionales tales como el VII Congreso CELEHIS, XI Congreso de Semiótica, VI Jornadas de Investigadorxs en Formación, entre otros. Tiene participación en libros como *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española* y publicaciones en las revistas *In Itinere* y *Nota al margen*, entre otras.

Contacto: macaheiland@gmail.com

Mara Speranza es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del proyecto FILOCYT “Los slams de poesía del AMBA. Poesía, cuerpos y territorios” y formó parte de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa (FFyL-UBA). Además es escritora, editora y traductora.

Contacto: maraisperanza@gmail.com

María Belén Caparrós es profesora en Dirección Cinematográfica por la Universidad del Cine y Magíster en Gestión de la Cultura por la Universidad de San Andrés, donde es docente del Departamento de Humanidades. Es tesista del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural en la misma institución y becaria doctoral del CONICET. Colabora en la revista *Perro Mata Poeta* y es parte de *Indómito*, grupo interdisciplinario de estudios de terror, ciencia ficción y bizarro.

Contacto: mcaparrros@udesa.edu.ar

Mariana Ortiz Ponce es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, en el área de Lingüística. Se especializa en el análisis lingüístico de fenómenos culturales asociados a los movimientos feministas. Ha participado en congresos internacionales con investigaciones sobre consignas feministas y ha publicado trabajos sobre léxico. Sus líneas de investigación giran en torno a teoría de género, lingüística de los feminismos, estudios de léxico y textos pluricodiciales.

Contacto: 1909878h@umich.mx

Marina Sztainberg es profesora en Letras graduada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desde 2017 realiza tareas docentes en la asignatura Taller de Oralidad y Escritura I (UNMDP). Desde 2019, integra el Grupo de Investigación “Problemas de la Literatura Comparada”, en el que estudia el rap como una práctica poética en el marco de la cultura hip-hop. Actualmente, desarrolla sus tareas de investigación sobre rap y poesía dentro del proyecto “El poema como dispositivo sonoro y dispositivo de escucha”.

Contacto: sztainberg@gmail.com

Martín Sozzi es Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Prof. Asociado del Taller de Lectura y Escritura y Coordinador del Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Letras en la UNAJ. Se desempeña como profesor del Seminario de literatura argentina y latinoamericana contemporánea (UNaHur) y como profesor de Literatura Latinoamericana I (FFyL – UBA). Actualmente en UNAJ codirige el proyecto de investigación “Teoría, crítica, literatura. Nuevos diálogos Europa - América Latina (siglos XIX al XXI)” y dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos.

Contacto: martin_sozzi@yahoo.com.ar

Matías Ezequiel Mazzoni es estudiante avanzado de la Licenciatura y el Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata y se desempeña como adscrito de la cátedra Introducción a la Literatura. Además, realiza una adscripción en el proyecto de investigación titulado “Variaciones sobre la experiencia literaria: genealogías conceptuales y cartografías críticas”, en cuyo marco investiga escenas de infancias disidentes y literatura. De este trabajo ha surgido la participación en congresos y actividades como el III Seminario internacional de Jóvenes investigadores en Literatura Exocanónica, organizado por la Universidad de Salamanca.

Contacto: mazzonimatiase@gmail.com

Matías Pardini es estudiante avanzado de la Licenciatura y el Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y se desempeña como ayudante estudiante de la cátedra Introducción a la Literatura. Cuenta con numerosas adscripciones a investigación, de las que han surgido artículos y reseñas publicados en revistas nacionales e internacionales como *Estudios de Teoría Literaria* y *Zur*. Ha participado también en eventos de investigación y divulgación como el VII Congreso Internacional CELEHIS o el XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina, entre otros.

Contacto: matiaspardini94@gmail.com

Mercedes E. Seoane es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Estudios Sociales de América Latina (Universidad Nacional de Córdoba). Es docente del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y profesora de Producción Textual y de Literatura y Política en el Instituto Superior de Formación Docente nro. 82. Entre sus últimas publicaciones se cuenta la participación en los libros *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria* (Tübingen: Attempto Verlag) y en *Crisol, “Imaginer le réel dans les littératures centre-américaines contemporaines”* (Université Paris Nanterre).

Contacto: mseoane55@gmail.com

Noelia Abraham es licenciada y profesora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) con orientación en Teoría Literaria. Es integrante del proyecto *FILOCYT: Los slams de poesía del Amba. Poesía, cuerpos y territorios*. Es docente, editora y autora de varios libros de poesía y antologías.

Contacto: noeliasabraham@gmail.com

Roberto José Bozzetti Navarro es doctor en Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense), profesor de la UFRural RJ donde trabaja con Poesía Brasileña, Poética de la Canción y Teoría de la Literatura. Miembro del Grupo de Investigación “Literaturas, Lenguajes y Contextos”. Ha publicado tres libros de poesía. Fue miembro del consejo editorial de *Revista Brasileira de Estudos da Canção* (2011-2013) y autor permanente de *Mallarmagens* (2012-2022).

Contacto: bonavarro@uol.com.br

Rocío Altinier es licenciada y profesora de Educación Media y Superior en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estudios y Políticas de Género (Universidad Nacional de Tres de Febrero). Se desempeña como investigadora en proyectos FILOCyT y UBACyT (ambos radicados en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso) y en el Programa de la Universidad Nacional de Quilmes “Tecnologías digitales y prácticas de comunicación/educación”. Ha ocupado cargos docentes en el Nivel Medio (EETS n° 7 de Quilmes), Superior (ISP “Verbo divino”) y Universitario (UNGS y UNQ).

También ha participado como expositora y coordinadora en encuentros académicos nacionales e internacionales y publicado artículos sobre literatura argentina del siglo XX y XXI.

Contacto: rocioaltinier@gmail.com

Sabrina Rezzónico es correctora literaria y doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Actualmente, realiza su formación posdoctoral. Es docente de nivel secundario y profesora asistente de Literatura Argentina I de la Escuela de Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Desde 2011, integra investigaciones acreditadas sobre narrativa contemporánea argentina en el CIFYH-UNC. Ha sido expositora en eventos académicos nacionales e internacionales, y ha publicado artículos en revistas académicas indexadas y en libros de autoría colectiva.

Contacto: rezzonicosabrina@gmail.com

Sol Fantín es licenciada y profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesora de Nivel Primario (ENS N° 4). Completó su formación de grado en la Universidad Autónoma de Madrid. Obtuvo una beca de doctorado en CONICET para estudiar la poesía española de la posguerra. Se ha desempeñado como investigadora de poesía oral en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Enseña Narración Oral en los Profesorados de Enseñanza Primaria e Inicial de la ENS N°1. Ha trabajado como maestra de grado en escuelas públicas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante más de quince años. Cultiva la literatura oral y ha publicado libros de poesía, narrativa y ensayo.

Contacto: solfantin@gmail.com

Tatiane de Oliveira Elias es profesora de la Universidad Federal de Santa María. De 2004 a 2008 estudió Historia del Arte en la Universidad Ludwig Maximilian de Munich. En 2008, estudió en la Universidad Internacional de Venecia (VIU). En 2003, obtuvo su maestría en Historia del Arte en la Universidad de Campinas, Brasil. Obtuvo su doctorado en 2014 en Historia del Arte en la Academia Estatal de Arte y Diseño de Stuttgart, Alemania.

Contacto: tath12000@yahoo.com.br

Tomás Godoy Marques es licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Antropología Sociocultural por la

Universidad de Chile. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de las culturas juveniles urbanas, específicamente el hip hop en Santiago de Chile.

Contacto: tgodoymarques@gmail.com

Sobre las coordinadoras y los coordinadores

Carolina Bartalini es licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos y Doctora en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es profesora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en la carrera de Letras (FFyL-UBA) y en la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Fue becaria doctoral de CONICET y actualmente desempeña estudios de postdoctorado en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes. Coordina el Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Arturo Jauretche e integra el Consejo de redacción de *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* (UNTREF). Es organizadora fundadora, junto a Martín Biaggini, del *Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos* que ya cuentan con tres ediciones (2019, 2021 y 2023). Ha publicado diversos libros y artículos académicos sobre literatura, cine y estudios sobre memorias contemporáneas; y dos libros de poesía.

Contacto: cbartalini@unaj.edu.ar

Florencia Cattán es profesora y licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en el IDAES de la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en el área de Letras Clásicas tanto en nivel medio como superior (Colegio Nacional de Buenos Aires y Facultad de Filosofía y Letras, UBA), y en el Profesorado en Lengua y Literatura del Instituto de Educación Superior N.º 2 “Mariano Acosta”. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (IFC-UBA), donde participa en proyectos acreditados. Integra también proyectos de investigación en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. En el marco de estas actividades, ha participado en congresos especializados y publicado libros y artículos académicos.

Contacto: florenciagcattan@gmail.com

Martin Alejandro Biaggini es profesor en Historia (ISSJ), licenciado en Artes Combinadas (Universidad Nacional de Lanús), Diplomado Superior en Mediación Cultural, Arte y Tecnologías (Universidad Nacional de las Artes/

CLACSO), especialista en Educación, Lenguajes y Medios y magíster en Educación y Medios por la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente realiza el Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO). Se desempeñó como profesor en la Universidad Nacional de la Matanza, la Universidad de Belgrano y la Universidad Nacional de Lanús. Coordina el Programa de Estudios de la Cultura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, donde es coordinador general de las Jornadas Internacionales de Arte, Cultura y Política que se realizan anualmente desde 2015. Desde 2019 es organizador fundador del Simposio *Internacional Literaturas y Conurbanos* y coordina la Cátedra de Estudios de la Cultura Popular Diego A. Maradona (USI) desde 2020. Forma parte del comité editorial de la *Revista Cadernos de Estudos Culturais* de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul. Es director editorial de la colección “Crew”, que reúne libros sobre la temática rap y hip hop de la editorial Leviatán.

Contacto: martinbia@hotmail.com

Resúmenes

Lucía Tennina | Concepciones y articulaciones de la noción *slams* de poesía oral del Conurbano

Esta ponencia reúne algunas de las conclusiones no definitivas que recogimos de las discusiones desarrolladas en el Grupo de Investigación “Los *slams* de poesía del AMBA. Poesía, cuerpos y territorios”. El texto se enfoca en los estudios de los *slams* de Buenos Aires, concentrándose en el conurbano bonaerense, a partir de dos ejes principales. El primero, llama la atención respecto de la importancia de la adquisición de herramientas conceptuales y metodológicas para su investigación, partiendo de la base de que en el análisis de las materialidades poéticas orales es necesario salir del corset en el que nos encierran las palabras “oralidad” y “*performance*” que se usan como comodines a la hora de referirnos a los textos no escritos, atravesados por la voz, el cuerpo, la resonancia en otros cuerpos y la incidencia del propio entorno donde se produce. Por otro lado, desarrolla una búsqueda de una definición de los “*slams*” del conurbano partiendo de la base de la dificultad de definirlos tomando en cuenta su carácter dinámico, efímero y territorial.

Sol Fantin | El sermón y la arenga en dos poemas inaugurales del Slam Zona Sur. Apuntes para estudiar rasgos situacionales de la poesía *slam*

El presente trabajo propone algunas preguntas a partir del estudio de dos poemas que cumplen una función inaugural del *Slam* Zona Sur de la Provincia de Buenos Aires (2014), a partir de su registro audiovisual. Cada uno de los poemas está construido mediante un procedimiento paródico de dos géneros tradicionalmente orales: la arenga y el sermón. La parodia aparece, en ambos casos, no sólo en los recursos del lenguaje escrito (los poemas son oralizados a partir de un texto escrito, es decir, leídos en voz alta), tales como el campo semántico que organiza las metáforas, sino también en recursos orales, como el uso del cuerpo en un espacio escénico, el uso de la voz y las interpelaciones al público presente, que participa de la obra. Se trata de saber en qué medida el carácter situacional de lo que podríamos denominar la poesía *slam* (la presencia del público, la recepción oral y comunitaria del poema, y el formato de juego competitivo, a su vez no exento de parodia, entre otras) convocan la aparición de estos géneros que acaso tensionen los registros habituales en la poesía escrita contemporánea.

Noelia Abraham | Punto de escucha, voz y dispositivo oral en los *slams* de poesía

El presente trabajo interroga la dimensión de la escucha colectiva en los *slams* de poesía a partir de pensar los *slams* como dispositivos orales específicos. Propone situar la escucha como experiencia colectiva fundamental, tanto para quienes asisten, conformando un “coro de escuchadores”, como para los/as *slammers*, a partir de la noción de “punto de escucha”. La voz de los *slammers* es pensada a partir de la idea de coreografía oral y de gramática corporal, para dar cuenta de lo inseparable entre el cuerpo y la voz y sus efectos. Dentro del dispositivo *slam*, se puntualiza en los dúos de poesía, como modalidad distintiva que permite abordar aspectos puntuales de la interacción entre la escucha, el poema, el espacio y quienes asisten.

Mara Speranza | La forma del vacío en los *Slams* de poesía

Los eventos de poesía de oral se construyen en un juego de fuerzas entre los distintos cuerpos en escena: los *slammers*, el público, los sonidos (y voces) e incluso el espacio. Sus coordenadas específicas de tiempo y espacio y la alta cuota de espontaneidad e imprevisión le dan una forma única y efímera, irrepetible. Estas cuestiones influyen en la concepción del objeto poema y en la noción misma de poesía. El presente trabajo apunta a pensar en las reacciones del público de manera significativa, con foco en los aplausos, chasquidos, gritos, risas y silencios como elementos que forman parte de la composición del poema mismo. En esta ocasión, se propone abordar estos eventos de poesía oral desde un vacío, desde aquello que es más difícil recuperar, con la intención de delinear eso que no está a partir de esos bordes que le imprimen las presencias que lo rodean (y sus efectos en ellas). La idea será intentar responder qué tipo de poema se gesta en los *Slams*, además de qué fuerzas entran en juego en esta concepción de poesía, a partir de la reconstrucción de aquello que grita, aunque no podemos ver.

Sabrina Rezzónico | *Conurbi est orbi*: geocultura, polifonía y humor en *Historia del conurbano* (2020) de Pedro Saborido

A partir del análisis de episodios ficcionales seleccionados de *Una historia del conurbano* (2020) de Pedro Saborido, abordamos las configuraciones discursivas del conurbano bonaerense y los modos como se problematiza el imaginario negativo sobre este territorio y las alteridades culturales que allí coexisten, conviven y circulan. En el recorrido por diversos géneros y la po-

lifonía presente en los textos, reconstruimos los principales debates en torno de la conformación identitaria singular de este espacio geocultural y sus (des) bordes, marcada por el despliegue de lo vital localizado y tensionada con los diseños porteño-metropolitano y global. El título, los epígrafes y la introducción reflexiva, la apelación a lo insólito, absurdo, humorístico y corrosivo de los episodios, junto a la sección “Análisis y reflexión” al finalizar cada uno, operan disrupciones que posibilitan, por una parte, extrañar y desnaturalizar las asociaciones construidas desde el sentido “común” de este territorio con la marginalidad de lo popular (la pobreza, la violencia, la inseguridad, el mal gusto, otros). Por otra, sus representaciones llevan considerar la heterogeneidad cultural como rasgo distintivo de y extensivo a la Argentina y proponer otras dinámicas interculturales de reconocimiento como forma de descolonización de los imaginarios, propios y ajenos, sobre el conurbano bonaerense.

Lucía Vazquez | *Aliens del conurbano*

Nos proponemos explorar una temática no tan abordada en las literaturas contemporáneas situadas en el espacio del conurbano y a su vez poco visitada en la ciencia ficción contemporánea argentina: la invasión *alien*. A partir de dos novelas de muy reciente publicación, *Pampa alucinada* de Gonzalo Santos (2023) y *Los Quilmers* de Leandro Ávalos Blacha (2023) podremos pensar algunas cuestiones como: las configuraciones del espacio; el motivo genérico de la presencia alienígena y sus implicaciones en la interacción con un *otro* subrepresentado comúnmente en la literatura actual; y las tensiones entre pulsión distópica y utópica en imaginarios de futuros locales. El trabajo que hacen estas obras con el motivo del *alien* podría dar cuenta de un modo particular de la “invasión”. Trataremos de observar cómo se tensa el tratamiento de un tema esencialmente foráneo con las coordenadas de lo que se está escribiendo ahora.

Lucía Battista Lo Bianco | Para no fetichizar al “narco”: de México al Cono Sur, una relectura de *Si me querés, quereme transa* de Cristian Alarcón

El presente trabajo realiza una relectura de *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón, a la luz de los postulados de dos ensayos recientes: *Los cárteles no existen* (2018), del crítico mexicano Oswaldo Zavala, y *El fetichismo de la marginalidad* (2021), del escritor argentino César González.

Partimos de la hipótesis de que en la crónica de Alarcón aparecen tópicos mitificantes propios de algunas narrativas sobre el fenómeno del narcotráfico, circunscriptas sobre todo a Colombia o México. Estas discursividades han sido criticadas por ahistóricas y despolitizadas, ya que reproducen el discurso oficial que consagra al “narco” principal agente de la violencia, hasta entronizarlo como un “otro” social inasimilable (Zavala, 2018). Esta crítica será puesta en diálogo con la que realiza González, sobre las narraciones que fetichizan lo popular-marginal, según los parámetros de la industria cultural. De este modo, consideramos que revisar las narrativas *mainstream* sobre el mundo del narcotráfico permite indagar en torno a las especificidades del discurso literario y sus adyacencias, ante el peligro latente de sedimentar los límites epistémicos para la representación del crimen; en tanto se trata de discursos sociales que reproducen sentidos incuestionados, sobre los cuales se montan luego políticas militaristas.

Rocío Altinier | Paradojas del testimonio en la literatura de no ficción de Belén López Peiró

Por qué volvías cada verano (2018) y *Donde no hago pie* (2021) son dos novelas recientes de la joven periodista y escritora Belén López Peiró que exhiben narraciones posibles del litigio judicial abierto alrededor de la exposición del caso de abuso sexual que su tío comete durante su adolescencia. En las novelas de López Peiró, se cuestionan o tensionan las vías posibles para exponer una “verdad”, obtener “justicia” o lograr “reparación”. Esto se logra a través de la construcción de un entramado testimonial que se inscribe, aunque con distancias y desvíos, de la tradición impuesta por las literaturas de no ficción y las escrituras de denuncia.

Mercedes Seoane | Ríos de fuego: una (breve) reflexión comparativa acerca de la construcción del espacio en *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos y *El campito* de Juan Diego Incardona

Esta presentación se propone analizar el papel y las opciones estéticas que hacen a la descripción de (fragmentos) del territorio conurbano a través de un eje presente en las dos novelas elegidas *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos y *El campito* de Juan Diego Incardona. En ambos textos aparecen ríos de fuego o en fuego, que contribuyen, de distinta forma, con la construcción de un escenario (casi) apocalíptico e indirectamente aluden a una idea de conurbano ligada a desastres ecológicos que parecerían ser parte integral de dicho territo-

rio, un territorio que, sin embargo, se construye de modo no lineal, evitando la proclama explícita.

Gabriel Edgardo Acosta | Literaturas de la Argentina (regiones, frontera y locus de enunciación): *Hikaru* de Mario Flores

Aproximadamente desde el Centenario, la Literatura Argentina ha sido modelada como objeto de estudio y como disciplina académica. En este proceso, tuvo un papel preponderante la creación de la primera cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, cuyo primer responsable fue Ricardo Rojas. En su discurso inaugural (1913), Rojas delinea sus dos objetivos principales: demostrar la existencia de una literatura argentina y explicar a través de ella la conciencia misma de la nacionalidad. Continuando con esta tradición, durante todo el siglo XX la construcción del objeto literatura argentina se ha realizado desde la centralidad de la crítica literaria y las instituciones académicas de Buenos Aires. Desde esta posición, se han canonizado autores y se ha determinado que debía considerarse literatura. Si no respondía a estos parámetros estéticos y culturales era relegada peyorativamente al rango de literatura regional, como una literatura de menor calidad o importancia. El objetivo principal de este trabajo es poner en tensión esas nociones construidas sobre literatura argentina y pensar conceptos alternativos. Una vez establecida la discusión, nos situaremos en la literatura local (Tartagal) como *locus* de enunciación para establecer las relaciones de la misma con el resto del sistema literario argentino.

Flavia Krauss | Sobre el encantamiento de las editoriales cartoneras: entramados que capturan

En este trabajo, nos proponemos analizar, con las herramientas del Análisis del Discurso materialista, aspectos de 10 entrevistas realizadas a distintos editores cartoneros, que, como intelectuales orgánicos, cooperan en nuestra reflexión sobre este acontecimiento (Krauss, 2016) en el ámbito de la cultura latinoamericana. Tener acceso a dichos testimonios nos lleva a dar cuerpo a la hipótesis de que el hacer cartonero, entendido como una “escritura aumentada” Shierloh (2021) es representado por los editores cartoneros y puede entenderse como un gesto del orden del literario, bajo la influencia de un trabajo de escritura (Riolfi, 2003), un trabajo inconsciente que se realiza con relativa autonomía en relación con el cuerpo que lo pone en movimiento y que acabaría por reverberar en la constitución de una comunidad, sea en el interior del

colectivo cartonero, sea en la relación entre los distintos colectivos cartoneros esparcidos por América Latina y aún, entre el colectivo editorial y la comunidad en la cual está insertado. Hacemos hincapié en el hecho de que, discursivamente, existe una hegemonía interpretativa de que han sido cooptados por una fuerza que los precedieron y los encantaron, y que sobre esta fuerza no poseen mucho control.

María Belén Caparrós | Expresivas como el desierto, viviendo en la herida: la animación espectral del baldío en los contrarrelatos de femicidios

El presente trabajo indaga primeramente en algunos rasgos fundamentales de lo que proponemos denominar “contrarrelatos de femicidio” para luego realizar una lectura del relato “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez y la novela *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. En diálogo con las movilizaciones sociales y culturales que culminaron en la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015, ambos textos realizan operaciones de reescritura de las representaciones tradicionales de la violencia ejercida hacia cuerpos feminizados. Se propone trazar una línea de continuidad entre los baldíos a los que se arrojan los cuerpos de las “chicas muertas” y el “desierto” del imaginario modernizador del siglo XIX. En particular, los materiales analizados reactualizan el “pajonal” de *La Cautiva* (1837) de Echeverría, para promover la irrupción de voces que, corriéndose de la excepcionalidad de lo humano, corroan las fábulas del género (Domínguez y Perilli, 1998). Es en esas criptas abiertas en donde los espectros encarnan para “hacerse un lugar” y se consolidan en extrañas y monstruosas comunidades del resto que viven en la herida (Cragolini, 2007: 155) para reclamar su derecho a existir.

Mariana Ortiz Ponce y Andrés López Avila | La tipología textual y la tipología de riesgo: dos maneras de preservación de las consignas feministas

En esta investigación proponemos que las consignas feministas se consolidan como un tipo de texto, en tanto que se organizan a partir de rasgos comunes prototípicos y esperados. De manera paralela, argumentamos que este tipo de texto se encuentra en riesgo por múltiples factores de naturaleza diversa. De lo anterior, y con el objetivo de preservar y valorar este tipo de discurso, proponemos dos tipologías. La primera, la tipología textual, ayuda a entender las características pluricodiciales de las consignas; la segunda, la tipología de

riesgo, ayuda a entender las causas distintas por las que las consignas están vulneradas. Con ello, ofrecemos una propuesta teórica que ayude a estudiar, a proteger, a valorar y a documentar las consignas feministas, con base en el entendimiento de las múltiples amenazas que enfrenta.

Facundo Martínez | Lo trans-poético como marca del territorio: una aproximación a *Trans-Pirado* (2011) de Susy Shock

El cuerpo expone poéticas que serán enigmáticas, o no; pero siempre disruptivas. El cuerpo supera esos *trans*-lugares e inhabilita cualquier distancia porque borra dicotomías genéricas. Por ello, “*lo trans*” ayuda a disminuir las distancias establecidas. Las significaciones imaginarias fueron cambiando según la construcción del cuerpo y la manera de experimentarlo. En la poesía de Susy Shock el cuerpo “*trans*” transgrede las lógicas y visibiliza otros lugares; desactiva la naturaleza centro-periferia y la re-construye a través de su *transcuerpo*. Así, la poesía de Shock es otra forma de visibilizar los lugares de producciones. Esta poesía *trans* trata de desanimar la disparidad entre centro y periferia. La escritura de Shock se detiene para inscribirse en los cuerpos y desactivar la hegemonía del centro, es decir, desestabiliza el centro. Esta escritura es un acto político que reivindica las orillas y los lugares de producción de escritura. En la poesía de Shock los cuerpos hablan y sudan palabras, además, fragmentan las identidades. Buscamos pensar la construcción del cuerpo como marca de lugar que desactiva toda jerarquización con el objetivo de visibilizar otras dimensiones y otras referencias simbólicas. El cuerpo *shockeano* es un cuerpo tajeado y lacerado por las inclemencias históricas de la lógica centro-periferia.

Adriana Guadalupe Dávila Trejo | La práctica del rap en la frontera norte de México. Reflexiones colectivas con raperos desde Ciudad Juárez, Chihuahua

Lo que pretendo compartir en esta publicación se deriva de mis reflexiones a partir de la investigación que realicé junto a algunos raperos en Ciudad Juárez, Chihuahua, al norte de México. Esta investigación, si bien su eje de análisis era sobre la reinterpretación y conformación de una escena musical de rap, me dio pistas para articular otras reflexiones que surgieron de los ejercicios metodológicos y de encuentro con los raperos. Siendo ahora parte del colectivo *MyHood MX*, puedo continuar hilando narrativas sobre lo que significa para ellos el rap, gestionar y producir en un territorio que posee ciertas

características que surgen desde la violencia y la exclusión como lo es Ciudad Juárez, así como comprender la manera en cómo generan otras estrategias para mantenerse vigentes y proyectar una trayectoria musical que va profesionalizándose al pertenecer a colectivos o *crews* que apoyen sus estilos y saberes.

Tomás Godoy Marques | El *freestyle* como efecto anzuelo: valoraciones y tensiones de la improvisación en la cultura hip hop de Santiago de Chile

El *freestyle* como práctica del rap y la cultura Hip Hop ha ido desarrollándose cada vez más, lo cual ha implicado un aumento en la participación de los eventos de improvisación. El caso chileno no se queda atrás y posee distintas organizaciones que buscan desarrollar estos eventos, como lo son “Demuéstralo Rapeando” y “Dame ese Micro” (DEM). En este sentido, la siguiente ponencia se instala en dichos contextos y analiza la forma en la que opera el *freestyle* para las juventudes hip-hoperas en Santiago de Chile. El trabajo se estructura a partir de una breve contextualización del caso chileno y su relación con el Hip Hop, para después ahondar en la situación actual de la cultura. Posteriormente se observan las diferencias que tienen los y las hip-hoperos/as entre ellos/as, y las valoraciones que tienen del *freestyle*, lo que se complementa con el trabajo de campo del autor, específicamente a través de una observación participante que se realizó en un evento de “Demuéstralo Rapeando”. Finalmente, se categoriza el *freestyle* como una técnica del Hip Hop pero que en la actualidad presenta múltiples diferencias, operando como un “anzuelo” para que distintas personas conozcan esta práctica, generando así una frontera en la cultura.

Marina Sztainberg | Rap que se escucha fuerte y claro: notas sobre la producción de Shitstem

Diversos estudios muestran que la práctica poética de la cultura hip-hop ha tenido, desde sus inicios en las fiestas neoyorquinas hasta el momento, a las voces masculinas como sus principales referentes. Con la intención de relevar algunas de las lecturas que se han hecho hasta el momento, revisaremos nociones que circulan en torno de esta problemática y nos centraremos en la producción de la raperx marplatense Shitstem. En esta línea, vale destacar que en una entrevista Shitstem sostiene que “chicas en el rap hubo siempre, el tema es que se las invisibiliza” (abril, 2022). Estas palabras sobre la invisibilización de las mujeres en el rap, quieren decir de alguna manera que las voces de las

mujeres no han sido escuchadas y no tienen reconocimiento. En el rap las mujeres históricamente hacen silencio, pero no por ello desaparecen del imaginario. Están presentes, pero no se las escucha: son objetos de deseo, son madres, son bailarinas, pero muy rara vez son voces. En este marco, nos preguntamos por el lugar de las mujeres, identidades trans y no binarias, específicamente, en una serie de canciones de Shitstem.

Matías Pardini | Usos disidentes del espacio urbano en Camila Sosa Villada y Pedro Lemebel

El análisis de los entornos urbanos y la composición social que los habita representa un tema dinámico y desafiante. Este enfoque adquiere aún más relevancia al considerar que aspectos cruciales de la dinámica social contemporánea, como la representación de identidades diversas, están intrínsecamente ligados a los espacios que estas comunidades ocupan. Es fundamental examinar la evolución del urbanismo a lo largo del tiempo, no solo desde una perspectiva física y territorial, sino también epistémica: ¿Para quiénes se diseñan las ciudades? ¿Quiénes son considerados dignos de habitarlas? ¿Qué dinámicas se observan entre el centro y la periferia?

Es esencial reconocer la emergencia de grupos subalternos que han reclamado y transformado espacios originalmente excluyentes, convirtiéndolos en puntos cruciales para la construcción de identidades queer, lo cual ha dejado huella en la narrativa latinoamericana. En este trabajo se busca realizar una aproximación a los mecanismos a través de los cuales el sujeto queer se apropia críticamente del espacio urbano para forjar nuevas formas de comunidad. En este sentido, se analizarán obras como *Las malas*, de Camila Sosa Villada, y la crónica de Pedro Lemebel “Anacondas en el parque”.

Matías E. Mazzoni | Un brillo en los ojos: Infancias disidentes y utopía queer en *Las malas*, de Camila Sosa Villada

El presente trabajo pretende ser una pequeña puerta de entrada para abordar la relación entre las escenas de infancias disidentes y la literatura. Siguiendo este eje, la novela *Las malas*, de Camila Sosa Villada, se nos presenta como un mapa extenso para explorar por la gran cantidad de escenas de infancias disidentes que presenta y su fuerza. Este entramado, a su vez, permite disputar la apropiación de las infancias por parte del cis-tema heteropatriarcal. Frente a la represión y la violencia que se ven obligadas a atravesar dichas niñas por ser otras, distintas a las que exigen la norma, la novela vislumbra la posibilidad

de un futuro diferente para ellas. Esta posibilidad de existencia futura que se dibuja la leemos como una utopía *queer* (Esteban Muñoz, 2020) que se realiza en la existencia de El Brillo de sus Ojos, el bebé criado por las travestis del Parque Sarmiento.

María Macarena Heiland | Las representaciones del yo en *El viaje inútil* y *Las Malas*, de Camila Sosa Villada

En ciertas ocasiones, la escritura se convierte en una práctica de resistencia y de reivindicación puesto que los autores se valen de ella para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que los rechaza. Así, habilita otro espacio, un espacio periférico que se vuelve central y que funciona como el reverso activo de sus vidas. Veremos entonces, de qué modo se produce esto en *El viaje inútil* (2018) y *Las Malas* (2019), de Camila Sosa Villada. Para ello, tendremos en consideración las estrategias de la representación del yo y la construcción de determinada imagen a través de la escritura. Asimismo, pensaremos no en la autobiografía sino en lo que Arfuch denomina “momentos biográficos”, a saber, momentos en que la biografía se introduce en la narración sin que ello implique necesariamente que nos encontremos delante de un texto puramente autobiográfico. Así, a partir del trabajo textual observaremos cómo esta práctica se convierte también en una suerte de refugio, dado que escribe para escabullirse de ese mundo doméstico, para comprender lo que le sucede.

Edson Pereira Silva y Roberto José Bozzetti Navarro | Lógica do mercado e novidade em música popular

A pergunta que norteia este trabalho é se é possível falar de novidade em música popular mediatizada em um cenário no qual ela parece circular muito mais como mercadoria do que como obra. O argumento fundamental é que a tensão entre o universal do mercado, que impõe a sua lógica totalizante sobre as obras, e o particular da novidade, que emerge eventualmente na música popular, é uma chave de entendimento do problema posto. Mais ainda, é possível vislumbrar às margens desta totalidade dialética entre universal e particular, fenômenos que ocorrem para além da lógica do grande Mercado (com “M” maiúsculo em referência ao “Big Brother” da obra de Orwell) e que mostram que o caráter dialético da totalidade comporta tanto a unidade quanto a diversidade. São utilizados exemplos tanto da música popular brasileira (Bossa Nova e Tropicalismo) quanto do cinema (o filme *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley Queiroz). O argumento principal é que na dialética entre totalidade e

diversidade, mercado e obra, subsunção e rebelião, está colocado um horizonte de superação da lógica do mercado.

Tatiane De Oliveira Elias | Arte na América Latina: Significado da contribuição artística e histórica

O objetivo desta comunicação é examinar as artistas mulheres afro-latinas. Artistas negras na América do Norte e na América do Sul têm sido frequentemente ignoradas e marginalizadas, embora a população afro-latina conte com 150 milhões de pessoas, um terço de toda a população latino-americana e caribenha. A imagem do negro na arte cubana foi representada através de estereótipos e preconceitos raciais, do negro sensual, machista, ou preguiçoso. Este racismo nas artes visuais é confrontado pelos artistas que lutam por mais inclusões em espaços nas Bienais de Havana, exposições com inclusões de temas negros, por exemplo, *Queloides*. Outras artistas negras também tiveram um papel preponderante na arte latina. As mulheres afro-latinas e afro-caribenhas ainda não receberam atenção e visibilidade significativas, embora levantem questões baseadas numa história de desigualdade social, de colonialismo e na herança invisível da escravidão. Elas demonstram as formas pelas quais o racismo se manifesta na sociedade, alterando-se e se expandindo também no uso de tecnologias, palavras e imagens. As obras de arte a serem abordadas nesta comunicação são exemplos claros de tais afirmações.

Agradecimientos

Extendemos un especial agradecimiento a los integrantes del comité académico del *III Simposio Literaturas y Conurbanos* y al Comité ejecutivo, sin cuya participación y colaboración este libro no hubiera existido.

Al rector de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, Dr. Arnaldo Medina, a la directora del Instituto de Estudios Iniciales, Carolina González Velasco, siempre gracias por la paciencia y la confianza. A Mauricio Schuttenberg, director actual del IEI, Mirta Amati y Sebastián Abregú por tanta ayuda. A los directores del Programa de Estudios de la Cultura, Emilce Cuda, y del Programa de Estudios Latinoamericanos, Martín Sozzi, por confiar en este libro y colaborar de manera sustancial con su realización.

Agradecemos especialmente a las coordinadoras y los coordinadores de mesas temáticas que colaboraron de forma significativa con la primera compilación de los textos. Así también a Ernesto Salas, director de la editorial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche por el cuidado y el acompañamiento en la edición. A Mariela Ferrari y Laura Itchart por el espacio para desarrollar estas fascinaciones.

Y, fundamentalmente, a las autoras y los autores de este libro por sus cuidados artículos y por el tiempo compartido en la edición conjunta, por confiar y sumarse a este deseo de seguir pensando y pensándonos en el conurbano plural, en los territorios de las literaturas diversas y resistentes.

Florencio Varela, marzo de 2026.

Literaturas y comurbanos se inscribe en un campo de reflexión crítica que desborda los límites tradicionales de la literatura para internarse en el territorio inestable de las llamadas “literaturas populares”: ese espacio de lo impropio donde lo singular y lo común, lo personal y lo colectivo, la tradición y lo nuevo se entrelazan en tensión productiva. Lejos de concebir el *comurbano* como un objeto fijo o una identidad cerrada, este volumen lo aborda como un umbral: un lugar desde donde observar los cruces, las derivas y las grietas que atraviesan las formas contemporáneas de la cultura y que distinguen zonas de reconocimiento, identidad y otredad.

En los artículos aquí reunidos, las literaturas se expanden hacia múltiples prácticas artísticas y políticas —poéticas, testimoniales, sonoras, performáticas, activistas, lingüísticas— que emergen, y son leídas, en el marco de las tensiones sobre aquello que llamamos periferias urbanas (en los márgenes fecundos de los lenguajes, las tradiciones, las disciplinas, los cuerpos y los saberes situados).

Este libro propone, así, una interrogación crítica de las categorías heredadas del pensamiento moderno —centro y periferia, canon y margen— para reconfigurar sus sentidos y poner en juego nuevas formas de enunciación, de escucha, de lectura, de intervención, de experimentación estética y de disputa política.

