

Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos.

Bartalini Carolina y Biaggini Martin Alejandro.

Cita:

Bartalini Carolina y Biaggini Martin Alejandro (2020). *Actas del Primer Simposio Internacional de Literaturas y Conurbanos. Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martin.alejandro.biaggini/51>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pr0t/krx>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ACTAS DEL

PRIMER SIMPOSIO INTERNACIONAL LITERATURAS Y CONURBANOS

Carolina Bartalini y Martin Biaggini (Compiladores)

ACTAS

que entro a un supermercado
sentimientos confusos
comprendo
un lugar frío y horrible
¿cómo me genera
el cariño
...
(2015, p. 24).

ecario de las postrimerias de la crisis (2011) y sus ha
n también recuerda en esa explosión de industria y pecunia
ellas viscosas del neoliberalismo en la piel. Es el trabajo y su ausencia
de no está en *Condensados*, una saga que se desarrolla en
posos y simulacro expuestos. ...
Es ese fuera de sí, ese sistema que va hacia los fluidos para dar cuenta de
ingre, no representar la sangre, simplemente la sangre.

¿Cómo es la mosca de perseguir un color?
La imagen es esta:
Un tipo detrás de rojos imposibles.
¿No es Rothko eso?
¿Ese rojo imposible, no sé, pregunto
no es la sangre que largó mi vieja
el día que nació?
(Lezcano, 2015: p. 20).

Son relaciones intermitentes entre las palabras inacabadas, entre lo que se muestra y lo que
se sabe que está sin ser dicho, sin necesidad de decir. Nombrar alcanza, diría

había un muñeco de jardín
todos llamaban "El enano"
y cornisa mirando hacia la
la mirada con un poco de
s historias que contaban
veían que a veces, cuando
ro el enano cobraba vida y
nos nos cagábamos de risa
na chuchito. Como esta vez
lo, desconfiados de él o
rededor, la chadra parecía
no volaba ni una mosca.
una cosa rara aimentando
lo conocíamos, gruesa, que

5, 6 y 7
de junio
de 2019

INSTITUTO DE ESTUDIOS INICIALES

romántico-sarmientina. I
vedada, obturada a una
En los últimos años, a
diferentes espacios y po
Sergio Olguín, Leandro
Josefina Licitra, Gabriela
por mencionar un puñado
de los márgenes (de ese l
mundos cuya imagen in
zonas de frontera dentro
uno de los escritores de
XII, en esa narración, ya
postula un espacio pos
Incardona, Larraín Wilde
Puedo leer en un fragmento de "Catecismo animal", donde Orozco exige
que el cuerpo, un sentido otro que trascienda lo físico, una porción de tierra
pisar, exenta de abismos.

Estos son mis dos pies, mi error de nacimiento
mi condena visible a volver a caer una vez más bajo las implacables ruedas
si no logran volar.

Por los alrededores se ven hombr
ciudad en su eterno flujo y reflujo
restos de los barrios.
Allí las mujeres andan con ropas
con sombreros, levitas y pantalones
Unos llevan pantalón corto y cam
solana de eclesástico; otros capa
miseria y del vicio en la cara y es
(2005: pp. 104-105).

Estas zonas, que Wilde recorre como
pudieron sobrevivir en la metrópoli
desechos, los desperdicios, lo que la

Autoridades

Rector: Lic. Ernesto Fernando Villanueva

Directora del Centro de Política Educativa: Lic. Gabriela Peirano

Coordinadora de la Unidad de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe

Directora del Instituto de Estudios Iniciales: Carolina González Velasco

Vicedirectora del Instituto de Estudios Iniciales: Mónica Garbarini

Organizado por el Programa de Estudios de la Cultura y el Programa de Estudios Lati-noamericanos.

Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Coordinación general

Carolina Bartalini y Martín Biaggini

Comité organizador

Carolina Bartalini (UNAJ), Diego García (UNLP), Iciar Recalde (UNLP), Lucía Calvi (UNAJ), María Insúa (UNAJ), María Marino (UNAJ), Martín Biaggini (UNAJ), Nina Schiavone (UNAJ), Paloma Catalá del Río (UNAJ).

Comité Académico

Daniel Link (UBA / UNTREF), Emilce Cuda (UBA / UCA / UNAJ), Fabián Banga (BCC Berkeley), Jane Dilworth (SMC California), Jorge Monteleone (CONICET - UBA), Lucía Tennina (UBA), Martín Sozzi (UNAJ / UBA / UNAHUR), Paola Cortés-Rocca (CONICET - UNTREF), Patrick Eser (Uni-Kassel).

Actas del Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos

Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela

5, 6 y 7 de junio de 2019

ISSN: 2718- 7179

@2020, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

www.unaj.edu.ar



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

Presentación	
<i>Ernesto Villanueva</i>	5
Prefacio	
El lenguaje simbólico de la cultura popular	
<i>Emilce Cuda</i>	8
Prólogo	
La “literatura del conurbano”: algunas ideas	
<i>Martín Sozzi</i>	11
Capítulo 1 - Ficciones conurbanas contemporáneas	14
La magia del conurbano: una lectura de la producción de Culebrón Timbal, Juan Diego Incardona y Leonardo Oyola	
<i>Lucía Tennina</i>	15
Representar los márgenes. La narrativa de Gabriela Cabezón Cámara	
<i>Martín Sozzi</i>	25
Capítulo 2 - Realismos extremos	35
Peronismo explícito: Pablo Ramos y la lengua de los suburbios	
<i>Mónica Rubalcaba</i>	36
Formas de la picaresca y de la farsa en Los reventados (1974), de J. Asís, y Vivir afuera (1998), de R. Fogwill	
<i>Carolina Kelly y María del Carmen Velázquez</i>	49
Capítulo 3- Más allá de la esquina, la villa en la narrativa actual	58
Apuntes para una literatura complaciente: el festejo y la naturalización de la marginalidad en la narrativa argentina de los años cero	
<i>Lucas Panaia</i>	59
La villa como espacio del conurbano en la narrativa argentina pos-2001 y el surgimiento de la distopía	
<i>Gastón Zarza</i>	70
Neobarroso desde el conurbano: nuevos imaginarios del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara	
<i>Rocío Altinier</i>	78
Capítulo 4 - Poesía y territorio: poéticas de lo actual	89
Cuerpos disruptivos, cuerpos poéticos: contrahegemonía y resistencia	
<i>Marina Cavalletti</i>	90
Poesía posproletaria: de la familia obrera al hipermercado. Trabajo y desborde en algunos poemas contemporáneos	
<i>Carolina Bartalini</i>	96

Sobre la Marea Negra y la poesía en Zona Sur a finales de 1980 <i>Martín Ayos</i>	106
Épica chusma y Furgón flashero: dos experiencias conurbanas desde y para microcomunidades ampliadas <i>Fernando Aíta</i>	111
Capítulo 5 - Poesía, márgenes, musicalidad	117
Jammear/ llamear literatura: el arte de la improvisación y los beneficios de lo interdisciplinario <i>Mariano Ezequiel Massone</i>	118
A la vuelta del conurbano: una lectura de El guacho Martín Fierro <i>Carlos Páez y Esteban Leyes</i>	127
La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio <i>Josefina Heine y Lucía Calvi</i>	133
Impactos y afectos de la movida y performance poética del rap freestyle en las plazas del conurbano bonaerense <i>Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza</i>	142
Capítulo 6 - Lo común: mapeos, prisiones, resistencias	155
El hilo de Beto. Trayectorias de escritura en una cárcel del conurbano bonaerense <i>Sergio Frugoni</i>	156
Conurbano sur: croquis de una resistencia <i>Francisca Pérez Lence</i>	163
“Sin candados en la mente”: literatura producida en villas y cárceles <i>Ana Laura Camarda</i>	171
Los relatos territoriales de las urbanizaciones privadas <i>Santiago Colombo</i>	181
Las editoriales independientes de La Plata frente a la crisis del sector <i>Gustavo Velázquez</i>	187
Capítulo 7 - Experiencias descentradas: lecturas y escrituras	195
Una reflexión sobre las competencias lingüísticas académicas de los egresados de la UNAJ. Un estudio exploratorio <i>Claudia Fernández</i>	196
Relevamientos sociolingüísticos en el ámbito universitario del conurbano bonaerense <i>Libertad Fructuoso y Laura Carolina González</i>	205
Capítulo 8 - Epílogo: Más acá del centro y la periferia	214
Alto Guiso y el concepto de borderland <i>Fabián Banga</i>	215
Julio Verne en Morón <i>Jorge Monteleone</i>	222

Presentación



Ernesto Villanueva

Rector de la Universidad Nacional Arturo Jauretche



En *Respiración artificial*, Ricardo Piglia pregunta: ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*? Sin lugar a dudas, una de las citas más memorables de la literatura argentina de los años ochenta. Y no me refiero estrictamente a la resonancia testimonial o de sensibilidad generacional que la novela pueda tener para los que experimentamos el terrorismo de Estado y encontramos en esas páginas metáforas audibles de nuestra propia experiencia histórica, sino por su impacto hacia el interior mismo de la cultura y de la literatura argentina.

Porque la pregunta logra condensar los principales nodos de sentido que desplegarán los itinerarios heterogéneos de la literatura argentina mediante de esa red espesa de significaciones que encarnan tradiciones en disputa, a través de la cultura nacional y de los grandes problemas que persisten en la Argentina, que la sabiduría de Arturo Jauretche describió de manera magistral refiriéndose a la zonzera madre: la civilización y la barbarie, vértebras del colonialismo cultural que no fueron otra cosa que obstáculos al entendimiento del problema real de un país que aún busca quien lo escriba desde sus propias entrañas.

Desde Domingo F. Sarmiento, esta dicotomía ha sido casi utilizada para encasillar el abigarrado entramado de relaciones sociales y culturales del país y del continente iberoamericano hasta invadir el territorio de la literatura misma. Entonces, cuando la ficción argentina ha escrito *barbarie* ha querido decir “caos”, “amenaza”, “animalidad”, en torno al fortín, a la aldea, al pueblo, a la ciudad *civilizada*, a la villa miseria, al asentamiento. Centro y periferia, ciudad y campo, lo bueno y lo malo, literatura del centro y literaturas regionalistas. Así se despliega toda una serie de prejuicios dicotómicos que signaron proyectos creadores, modos de imaginar y sentir, de representar *lo otro* inasible desde la concepción iluminista de la Ciudad Puerto: indio, gaucho, inmigrante, cabecita negra, aluvión zoológico, provinciano, villero, marginal.

Esto es, hubo una General Paz en cada período histórico que fue actualizando el dilema excluyente, amplificado por los medios de comunicación hasta la hartura: conurbanos, suburbio, Gran Buenos Aires, periferia, equivalentes de violencia, miseria, muerte, narcotráfico, populismo, delincuencia. Expansión territorial constante que fue construyendo la “tierra incógnita”, inabarcable que

vemos en el mapa, pero también en los diarios y la televisión. Hasta la misma idea de conurbano bonaerense es una noción construida desde afuera que engloba toda una heterogeneidad de espacios, identidades locales y realidades sociales divergentes cuyas fronteras se redefinen constantemente. Territorios desiguales con enclaves de marginalidad y riqueza donde reside un cuarto de la población del país. Por eso, al apostar a la idea de conurbanos en plural nos permitimos dejar de pensar el territorio como una otredad para hacerlo como un pluriverso diferenciado donde lo que subyace es un problema cultural arraigado en la mirada centro-periferia asumida en buena parte del país.

También en la literatura; y aquí quiero detenerme brevemente. Menos para realizar una cartografía imposible de cómo la ficción narró esa dicotomía (es decir, toda la serie de redes de tráfico de sentidos e influencias, escritores, movimientos, miméticas o partes de lo social, poéticas, estilos y modos de la textualidad que han reproducido la ideología civilización-barbarie), y más para hablar de lo que muchas veces no se señala: la fecunda tradición de resistencias y modos de subvertirla dentro del magma intenso que es la literatura argentina.

Esa voluntad de superación se expresa por múltiples e inseparables intersecciones donde la pregunta de *Respiración artificial* obtiene respuestas divergentes a lo largo de su historia. Vayan algunos ejemplos: para los clásicos “Casa tomada” o “Las puertas del cielo”, de Julio Cortázar, hay réplica en “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher. La actualización de *El matadero*, de Echeverría, por Borges y Bioy Casares en “La fiesta del monstruo” encuentra respuesta en el desgarrador relato de “El niño proletario”, de Osvaldo Lamborghini. Las muestras pueden multiplicarse por cientos. A lo que debe asociarse, el surgimiento de poéticas narradas no ya desde la mirada prejuiciosa del centro porteño, sino desde el itinerario del viaje, de los bordes hacia afuera: en tren a Temperley se desplazan los personajes de Roberto Arlt; hacia Saavedra, los del *Adán Buenosayre*; mientras que hay fusilados en José León Suárez, partido de San Martín, en *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. Desde Palermo y el sur de Boedo, la ciudad empieza a expandir su mirada a través del tango y de la poesía de Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo hacia el arrabal, hacia los límites cada vez más difusos de un territorio que se ensancha y difumina la pretensión del límite matemático. Brotan además nuevos centros que discuten la mirada porteña: pienso en el Chacabuco de Haroldo Conti, el Gran Buenos Aires de Bernardo Kordon, *Villa miseria también es América Latina*, de Bernardo Verbitsky, la saga pueblerina del interior de la provincia de Buenos Aires de Manuel Puig, el país profundo desde sus propias particularidades en Tizón, Di Benedetto, Saer, Martini Real... diversas réplicas y revueltas a la dicotomía fundante. Contemporáneos a la pregunta de Piglia, diversos modos de nombrar los conurbanos con voz propia, ya no desde el viaje, sino desde el sentido de pertenencia, pienso en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* o en *Lanús*, de Sergio Olguín, llegando hasta el maravilloso revivir en pleno siglo XXI de los viajes de Erdosain en *Los 7 locos*, que se lee en *El campito*, Juan Diego de Incardona, a la vera del Riachuelo en Villa Celina, poética ensoñación de una plantación de flores metalizadas.

La literatura no solo delimita espacios: sugiere, imagina, fija, construye territorios, sentidos diversos en los que se ha cifrado la heterogeneidad de la cultura nacional en sus dos siglos de existencia. Esto es: la voluntad de superación de la dicotomía expresa por múltiples e inseparables intersecciones. La pregunta de *Respiración artificial* coincide estos días en Florencio Varela con la invitación a interrogar, desde aquí, una actividad literaria multifacética: literaturas y conurbanos. Si bien esta

yuxtaposición impide las generalizaciones, permite pensar, otra vez, la tensión ínsita en nuestra literatura a través de poéticas que por su énfasis topográfico trazan una cartografía geopolítica que deconstruye la antinomia civilización-barbarie y centro-periferia desplazándose hacia los conurbanos bonaerenses en plural como territorios con características propias que, desde lo literario, han generado también su propia lengua y sus identidades.

Más que la periferia que se observa desde la capital porteña, los conurbanos están en el centro, se niegan a escribirse apenas como lo que no son: lo que amenaza la ciudad que los percibe como peligrosos, una mentalidad que los silencia e invisibiliza en su realidad profunda y auténtica. Invitación a imaginar si podemos hablar de un nuevo aporte a la síntesis de la identidad nacional, en el ensamble productivo de nuevas literaturas configuradas como territorios en sus propias reglas y repertorios. Imaginar respuestas es un buen comienzo. Bienvenidos al Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos organizado en la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Prefacio

El lenguaje simbólico de la cultura popular



Emilce Cuda

Directora del Programa de Estudios de la Cultura

Ante el desafío que está tomando la política democrática en el siglo XXI a consecuencia de los saltos tecnológicos en los medios de comunicación, se plantea como objetivo para las actividades del Programa de Estudios de la Cultura (PEC) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) de la Argentina escuchar y reconocer los reclamos reales por necesidad y felicidad de los sectores descartados que se manifiestan en el lenguaje del arte popular. Se trata de ver si allí se encuentra un núcleo de resistencia moral y social con fundamentos antropológicos solidarios, en el sentido de una concepción relacional en la constitución de la identidad de la persona humana y, en consecuencia, de las comunidades que, como un pueblo, ellas configuran.

Se intuye que esos reclamos han sido invisibilizados y enmudecidos por los reclamos irreales instalados desde los nuevos sistemas de comunicación. Se observa que esos reclamos reales se expresan al margen de la repetición del lenguaje amo –en términos lacanianos–, y al margen también de interpretaciones o conjeturas ideológicas de su significado desde una posición cientificista y academicista de la acumulación del saber. Se percibe que esos sectores se expresan en otro lenguaje; un modo de expresión donde aparece otra moral social, distinta a la promovida por el actual sistema de relaciones sociales egoístas. Se nota, al mismo tiempo, que ese modo de expresión, al cual se considera cultura popular, no solo se da en los sectores más empobrecidos –los de abajo, como se los denominaba en los siglos XIX y XX–, sino también en los sectores medios –los de los bordes, como se los denomina en el siglo XXI–. Sectores que por distintos motivos se sienten excluidos al no ver satisfechas sus demandas por el *establishment*, las cuales no siempre son por supervivencia, es decir por: tierra-techo-trabajo.

Ese otro modo de expresión es el que se reconoce como lenguaje simbólico, el cual se da en tanto entre los sectores realmente pobres, asumiendo en el arte el lugar de la representación de la demanda social que va dejando poco a poco, y a falta de empleo decente, los sindicatos y los partidos políticos como modos institucionales de organización y representación.

Evitando restringir la investigación académica del campo de las disciplinas humanísticas solo a una hermenéutica exegético-bibliográfica que no tome en consideración las demandas provenientes de la realidad concreta actual, el PEC se propone, mediante estas jornadas de las que participan los artistas populares junto a los investigadores, observar la cultura popular tomándola como punto de partida para pensar una construcción situada del saber en los sectores populares. La realidad, como discurso encarnado en la cultura, es el punto de partida. Se trata de escuchar ahí qué dice ese discurso, cuáles son sus valores sobre la vida, la muerte, la felicidad, la fidelidad y el trabajo.

Si se entiende, dentro del espacio académico, la investigación de lo social y lo político solo como la construcción individual de conocimiento, entonces los resultados se limitarán a enriquecer los archivos de los científicos, y probablemente no tenga incidencia fuera de ese ámbito. Si se pretende, con los resultados obtenidos de esa manera, imponer al resto de la sociedad una verdad –que siempre será una conjetura particular sobre lo real–, probablemente esa supuesta verdad será rechazada en el “momento populista” –como llama Chantal Mouffe (2018) al momento del caos, es decir, el de la crisis de representación–, mientras que otros, con capacidad de escuchar, logren instalar una verdad construida a la medida de la demanda y no constituida por esta. Basta con leer las publicaciones de los actuales marketineros de la política para comprobarlo: Jaime Duran Barba o Steve Bannon,¹ quienes ridiculizan a la izquierda diciendo que pierden las elecciones porque no escucha. En realidad, escuchan, pero escuchan las demandas reales y no la repetición de demandas ficticias creadas por el mismo discurso hegemónico que luego las recoge a modo de promesas que nunca podrán cumplirse.

Si se entiende el conocimiento no solo como científico, sino también como sapiencia, es decir, como constitución social de saber en relación “entre-nosotros” y con el medioambiente, como saber al cual todo ser humano accede y constituye solo por pertenecer a la especie humana, entonces el saber será un discurso sobre el discurso, adquirido en la articulación de conocimientos concretos, considerando supuestos previos, y en diálogo con el resto de los actores sociales de una cultura particular, concreta.

Las demandas por trabajo, por ejemplo, son demandas por supervivencia, pero no siempre son por trabajo digno. En contextos de desempleo estructural –como América Latina, África y parte de Asia–, trabajar en las redes de la mafia termina considerándose algo bueno, y no lo es, simplemente porque allí la vida humana no vale nada. El trabajo no siempre es un valor; depende de sus condiciones. México lleva miles y miles de muertos, quienes fueron trabajadores desempleados y luego absorbidos, para sobrevivir, en el mercado del narcotráfico. Otro ejemplo son los jóvenes que ven en el juego de azar un trabajo –incluso ahora *on line*–, y hasta dejan los estudios universitarios para de-

1 Cfr. Durán Barba (2018) y Verdú (2019).

dicarse a ganar dinero y vivir de ese modo ilegal y despersonalizante. Eso tampoco es trabajo digno. Ese modo de supervivencia no es trabajo.

No se trata de producir con ese saber de la demanda real un cambio inmediato de las estructuras como se pensaba en el siglo XX. Por el contrario, se trata de poner en marcha un proceso cultural de cambio de paradigma, escuchando a las personas humanas que no tienen acceso al lenguaje de la palabra en los espacios públicos, pero sí tienen un saber sobre la vida buena que manifiestan en el arte de la cultura popular mediante el lenguaje simbólico.

Hay quienes entienden la ciencia de la academia y la sapiencia de la calle como dos momentos escindidos. A cambio de eso, se propone una práctica sapiencial “con el otro”, con el pobre, con el necesitado, marginado y excluido –y no *sobre el otro*–, a partir de la cual construir saber, sapiencia. Desde ya que este modo de práctica no pretende construir conocimiento de la nada, ni descarta la tradición intelectual que la precede.

Referencias

- Durán Barba, J. (2018). *La política en el siglo XXI: Arte, mito o ciencia*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Mouffe, C. (2018). *Por un populismo de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Verdú, D. (25 de marzo de 2019). Salvini y Orbán son los políticos más importantes hoy en Europa. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2019/03/24/actualidad/1553454729_290547.html

Prólogo

La “literatura del conurbano”: algunas ideas



Martín Sozzi

Director del Programa de Estudios Latinoamericanos Universidad Nacional Arturo Jauretche

Al referirse a la obra cumbre del Inca Garcilaso de la Vega, los *Comentarios reales*, el estudioso peruano José Antonio Mazzotti propone que ese libro posee un carácter mestizo. La atribución de ese carácter, sin embargo, no se debe a las razones que podrían establecerse como más obvias: no lo es a causa de una suerte de *falacia biográfica*, es decir, por haber sido escrito por un mestizo, el Inca Garcilaso, nacido de un soldado español y una princesa inca; tampoco porque en esas páginas, de algún modo inaugurales de la literatura latinoamericana, aparece representado el proceso de conformación del mestizaje americano. Mazzotti considera que los *Comentarios reales* son un texto mestizo porque su escritura es mestiza, porque en el proceso de conformación de ese texto fascinante se mezclan tanto la textualidad española como la textualidad incaica: las letras españolas, que el Inca domina, convivirían –de acuerdo con la hipótesis del crítico peruano– con los cantares de guerra incaicos que estarían funcionando como una suerte de subtexto a partir del cual los *Comentarios* se conformarían. Hipótesis tan fascinante como improbable, y discutida por otros críticos, estas ideas de Mazzotti me permiten pensar el tema central del *Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos* y su resultado más tangible: estas actas.

Literaturas y conurbanos. ¿Cómo opera esa conjunción si la pensamos desde la literatura en tanto disciplina? ¿Se trata simplemente de dos vocablos unidos solo por la proximidad y la convivencia en un mismo espacio textual o pueden establecerse entre ellos otro tipo de relaciones, de asociaciones, de sociedades? Más allá de la complejidad de la propuesta de este Simposio, en el que de forma muy pertinente se recurre al plural en ambos términos, resulta tentador plantear esa cercanía a partir ya no de la conjunción, sino de la subordinación, y reformularlos en un sintagma que, de un tiempo a esta parte, ha cobrado tal relevancia en el ámbito literario que podría ser considerado casi como un subgénero dentro del marco de la literatura argentina contemporánea: la literatura *del conurbano*.

Hace unos pocos años, en la misma sala de la UNAJ en la que se desarrolló este Primer Simposio, tuvo lugar otro ciclo, “Ficciones del conurbano”, coordinado por el periodista y escritor Vicente Muileiro. A lo largo de un par de meses, una serie de autores que estarían escribiendo –lo planteo como incógnita– esa “literatura del conurbano”, presentaron sus obras, algunas de ellas explícitamente vinculadas con el territorio bonaerense: Ángela Pradelli leyó fragmentos y conversó sobre su novela *Turdera*; Sergio Olguín hizo lo propio con *Lanús*; Gabriela Cabezón Cámara se dedicó a *La Virgen Cabeza*; Félix Bruzzone comentó su libro *Barrefondo* y Juan Diego Incardona, el conjunto de relatos que componen *Villa Celina*. A esos textos, aparecidos entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, podríamos agregar otros, anteriores y posteriores, en los que el conurbano, los márgenes, los territorios que rodean a la gran ciudad, aparecen mencionados, recorridos, caracterizados, representados con valoraciones diversas.

Estas consideraciones nos permiten pensar, al igual que Mazzotti piensa el carácter mestizo de una obra, las características que hacen que un texto forme (o pueda formar) parte de esa “literatura del conurbano”. En ocasión del ciclo realizado en 2015, Ángela Pradelli señalaba con precisión, con claridad: “Los territorios tienen su propia respiración y las historias requieren que sus autores reconozcamos estertores y soplos dentro de cada una.” A partir de esas palabras es posible colegir que Pradelli considera que el conurbano no aparece en su obra simplemente como telón de fondo, como rasgo temático, como imagen cristalizada. Hay algo más, algo que complejiza esa relación, ese “ser-del-conurbano” propio de una literatura, que la autora de *Turdera* encontrará de forma plena en un modo de decir, un tono, ciertas inflexiones de la voz, una “respiración”. Así como Juan José Saer consideraba que su novela *El entenado* no era una novela histórica, sino nada más (y nada menos) que una (gran) novela, que podía tener de forma aleatoria un trasfondo histórico, pero en la que lo central era la escritura, Pradelli señala algo similar: la “literatura del conurbano” es (debe ser), ante todo, literatura. Y la mayor riqueza de esa literatura consistirá en que el conurbano aparezca de forma oblicua, y no explícitamente. ¿Esto le quita potencia a la representación de esa realidad territorial? Al contrario, lo que queda, esencialmente, es un modo de decir, de representar un habla, de manifestar sus sonidos y, a partir de ellos, establecer formas de vida y costumbres –posiblemente, seguramente– diferentes de las de la gran ciudad. Los susurros, los cuchicheos, las voces –acalladas o no–, los rumores, los murmullos, cierta circulación de los discursos: habría allí un núcleo irreductible y poco visible, cuyo asedio tendría el mérito de captar lo más valioso –también lo más complejo– de la representación.

Del mismo modo, entonces, en que Mazzotti considera que la literatura mestiza no lo es simplemente por la representación de sujetos mestizos o por ser producida por mestizos, sino por determinados rasgos que adopta la escritura, la literatura del conurbano no lo sería, simplemente, por transcurrir en ese territorio o por exhibir una constancia de domicilio, un espacio de residencia, sino por captar y hacer ostensible aquello que la mejor literatura busca con ahínco: que sea el propio lenguaje el que represente y permita captar cierta especificidad de un lugar, de una época.

Desde el Programa de Estudios Latinoamericanos (PEL), celebro la realización de este Primer Simposio Internacional, que permitirá poner en discusión, desde diferentes especificidades disciplinares, desde diferentes perspectivas, desde diferentes marcos teóricos, desde diferentes *literaturas*, en definitiva, las diversas realidades que conforman esos *conurbanos* difícilmente asequibles.

Lejos de los estereotipos, entonces, y de concepciones anquilosadas respecto del territorio bonaerense –presentado muchas veces como un lugar de miseria, de degradación, de pobreza, de barbarie–, este Simposio, este espacio de discusión inaugurado en la UNAJ en 2019, y que seguramente tendrá continuidad en el tiempo, se propuso (se propone) como un lugar de reflexión para que investigadores de diferentes universidades, en algunos casos establecidas en el propio conurbano, renueven y modifiquen ciertas visiones teñidas de resentimiento y animosidad por un territorio representado, de forma recurrente, como peligroso, y catalogado, injustamente, como lugar de la incultura y la marginalidad.

Capítulo 1

Ficciones conurbanas contemporáneas



La magia del conurbano: una lectura de la producción de Culebrón Timbal, Juan Diego Incardona y Leonardo Oyola



Lucía Tennina

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

Este trabajo parte de la hipótesis de que la idea de conurbano que presentan lxs escritores contemporáneos provenientes de dichos barrios está atravesada por un “pensamiento fantástico” que contrasta con la realidad de miseria, crimen y desesperanza, ejes estructurantes del discurso del consenso sobre esa parte marginalizada del mapa bonaerense. Mientras que la producción brasileña de escritores de la periferia –con Ferréz (*Manual práctico del odio*, 2003) y Paulo Lins (*Ciudad de Dios*, 2003) como ejemplos paradigmáticos– se destaca por un realismo extremo narrado con lupa, los escritores argentinos juegan con el género fantástico en diálogo con ciertos escritores del canon literario argentino (Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, principalmente). Pareciera que estos textos vienen a crear una cosmología propia de cada barrio o del conurbano entero para enfrentarse con ese espacio cargado de amenazas, sin plantear una alternativa escapista a esas realidades, esto es, sin llegar a inventarse otra realidad, sino proponiendo modos expresivos posibles de esperanza y justicia social. El corpus que compone este análisis considera textos del Colectivo Culebrón Timbal (*El cuenco de las ciudades mestizas. Una historia del Gran Buenos Aires*, 2008), Juan Diego Incardona (*El campito*, 2009) y Leonardo Oyola (*Kryptonita*, 2011).

Yo vivo en un lugar muy raro. Todo el tiempo pasan cosas que no puedo entender y, a veces, ni quiero. Supongo que por eso me sale todo esto. Aunque la duda que tengo es siempre la misma, lo que hay en mi mente ¿existe solo ahí o está afuera? Una historia, por ejemplo, ¿puede salvar una vida? Una imagen, ¿puede matar a alguien?

Culebrón Timbal, 2008: 0:20-1:07 min.

En la terraza de Boris Karloff había un muñeco de jardín con cara de maldito, al que todos llamaban “El enano Ugarte”. Estaba pegado en la cornisa mirando hacia la calle. Esta vez le devolvíamos la mirada con un poco de miedo, supersticiosos por las historias que contaban otros pibes del barrio, que decían que a veces, cuando pasaban, no lo veían, que seguro el enano cobraba vida y se soltaba de la pared. Nosotros nos cagábamos de risa pero por adentro nos agarraba chuchó. Como esta vez que no parábamos de mirarlo, desconfiados de él o directamente hipnotizados. Alrededor, la cuadra parecía correr la misma suerte, porque no volaba ni una mosca.

De pronto, empezamos a oír una cosa rara aumentando su volumen. Era una voz que no conocíamos, gruesa, que llegaba de la vuelta de la esquina.

Incardona, 2009: p. 9

Una medianoche, exactamente a las doce, entró un gitano con una herida de bala en el estómago. No había mucho por hacer. La amante -también gitana- se coló como pudo y, sin que nos diéramos cuenta mientras lo atendíamos, con una piedra dibujó un círculo en el piso de la sala.

— Así mi amor no se va a ir para abajo — explicó, resignada, con lágrimas negras por el maquillaje, antes de que la echáramos.

Y el gitano a los pocos minutos murió. Y yo hice que saliera todo el mundo. Y cuando me quedé solo con el cuerpo me encontré con un hombre alto y delgado al que no había visto antes.

[...]

— ¿Quiere que se vaya?

“¿Que se vaya quién? ¿A quién carajo le está hablando?”, me pregunté mirando a los costados. Y ahí abrí la boca y me puse firme.

— Señor, le pido que se retire de inmediato.

Sonrió triunfal.

— Que así sea entonces: que se vaya... que se vaya... que se vaya la forma humana... y que se alce... EL DEMONIO.

Oyola, 2011: pp. 27-28

Estas tres escenas son fragmentos de libros publicados durante la primera década del siglo XXI por escritores oriundos del conurbano bonaerense. De la misma manera que en Brasil, en ese mismo período, los estantes de las librerías porteñas empezaron a asomar algunos lomos con nombres de escritores de las periferias de la ciudad donde se leían historias de vidas y de las calles de sus barrios durante los años noventa. La crudeza del liberalismo en dichas regiones, que pobló las pantallas y portadas de los medios de comunicación con tantas imágenes de violencia, crimen, hambre y desolación, parecía haber exigido la escritura y publicación de historias contadas por quienes vivieron, rieron, lloraron y crecieron en sus barrios durante ese período.

En Brasil, los nombres más conocidos de esta corriente literaria, que allí se llama “literatura marginal”, son el escritor paulista Ferréz, cuyos libros más emblemáticos son *Capão Pecado* (1997), *Manual práctico do ódio* (2003) y *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), y el escritor carioca Paulo Lins, cuyo libro más conocido es *Cidade de Deus* (1997), el mismo que en el 2002 fue llevado al cine por los directores Fernando Meirelles y Kátia Lund. La característica más destacable de estas obras tiene que ver con la búsqueda de una voluntad de documentalismo que se realiza no tanto en las acciones que hacen avanzar la trama, sino en la explotación al máximo de una descripción íntima y afectiva: las favelas de Brasil en todas estas producciones se relatan con un nivel de detalle que parece que estuviesen narradas con lupa. Para entender este enfoque hay un párrafo muy ilustrativo que interrumpe el principio de la novela *Cidade de Deus* y que podemos tal vez considerar el primer manifiesto de este nuevo momento de la literatura brasileña:

Poesía, mi compadre, ilumina las certezas de los hombres y los tonos de mis palabras. Es que arriesgo la prosa incluso con balas atravesando mis fonemas. Es el verbo, aquel que es mayor que su tamaño, que dice, hace y sucede. Aquí él tambalea baleado. Dicho por bocas sin dientes en los recovecos de los pasillos, en las decisiones de muerte. La arena se mueve en el fondo de los mares. La ausencia de sol oscurece incluso los bosques. El líquido rojo del helado pegotea las manos. La palabra nace en el pensamiento, se desprende de los labios adquiriendo alma en los oídos, y a veces esa magia sonora no salta a la boca porque hay que tragársela en seco. Masacrada en el estómago con porotos y arroz la casi-palabra es defecada en lugar de hablada.

Falla el habla. Habla la bala (Lins, 2003: p 25).

Esta escritura se asume expresada desde una boca que conoce el hambre y que habla sabiéndose sin dientes, desde la pobreza más extrema. Se trata de una poesía defecada, pero no en el sentido que desde la tradición moderna se puede entender esa propuesta. No se trata de una poesía con olor a mierda en tanto cuestionamiento al valor de belleza en el arte, sino que tiene que ver más bien con el lugar desde donde se habla: desde la marginalidad, la exclusión. Se reconoce, además, como una letra al borde de la muerte. Y se expresa con dificultad, no es fácil escribir sobre esa realidad. Esto último es lo que da a entender, también, el título del libro de Ferréz, *Manual práctico del odio*, que parece querer transmitir que lo que se leerá en esa novela es una explicación, un “manual práctico”, que permitiría al “usuario” comprender la causa de toda tragedia llamada “odio”. El lector/“usuario”, que al abrir el libro espera una serie de instrucciones simples para comprender el odio, se encuentra con un complejo entramado de relatos que desestiman cualquier reduccionismo. Esta dificultad de

nombrar ese real que señala esta novela se percibe también en la forma misma de narrar, principalmente por la desorientadora puntuación cargada de comas y con pocos puntos, como expresando una dificultad por cerrar las ideas y, al mismo tiempo, expresando el ahogo de lo relatado al dejar sin aire al lector.

A la hora de comparar las producciones brasileñas con las argentinas, llama la atención que el juego entre realidad y ficción que establecen las producciones argentinas va en otro sentido: la forma de pensar el conurbano desde distintos espacios territoriales ya no es desde el realismo más extremo, sino que se lleva a cabo lidiando con la realidad en términos fantásticos. Los tres fragmentos que abren esta presentación evidencian que hay algo de la realidad que sucede, algo “raro” que no se termina de explicar, pero que forma parte del cotidiano, algo que forma parte del territorio más allá de sus aparentes límites espacio-temporales y que es accesible a partir de algunas mediaciones míticas realizadas por personajes marginales. La opción desde la pluma bonaerense para hablar sobre el conurbano tiene que ver, pareciera, con explorar los límites de esa realidad transformándola en una imposibilidad posible, que reconoce esa identidad territorial signada por la marginalidad/exclusión desde una mirada incluyente y superadora.

El campito, de Incardona, nos conduce, guiados por la historia del “buscavidas” Carlos Moreno, Carlitos, y su guía, el gato montés (u hombre-gato), por el mapa de un conurbano profundo, escondido entre los terrenos baldíos y los basurales, alejado de las autopistas, un conurbano de los barrios bustos construidos por Eva Perón, con campos galvanoplásticos, un río de fuego, un basural petrificado (ver Anexo 1). Un conurbano donde hay enanos deformados por los tóxicos de la basura y del agua que viven en el barrio busto con la forma del coronel Domingo Mercante, donde también hay un enano gigante, y perros de dos narices, loros con barba y un bague inmenso (el monstruo Riachuelito).

—Mire, el río está lleno de peces, de algas, de todo hay. Lo que pasa es que esto no lo puede comer cualquiera. La gente de la Capital, la clase media, no tiene defensas, si prueba algo se muere enseguida, pero nosotros tenemos anticuerpos, así que podemos comer plantas y animales contaminados (Incardona, 2009: p. 35).

El conurbano que sirve de escenario para *El campito* no es para “cualquiera”, es un escenario compuesto por una población que no se encuentra del otro lado de la General Paz, no solo por sus defensas, sino por su aspecto físico, estigmas de vivir al margen, rodeado de la basura de las clases superiores.

El cuenco de las ciudades mestizas. Una historia del Gran Buenos Aires, del colectivo Culebrón Timbal, coordinado por Eduardo Balán, nos lleva también a una Gran Buenos Aires con diferentes aspectos poco comunes: una ciudad mestiza donde también podemos encontrarnos con Tortita Negra, una especie de “pibe chorro” *zombie* con la boca cosida, o con un gordo astronauta venido del futuro, con “El croto”, que se lo describe “con el poncho mugriento y el cuerpo todo descompuesto, cruzado por ‘venitas’ que chorreaban pus” (Culebrón Timbal, 2008: p. 70), un historietista medio visionario que descubre el futuro, el loco Herbert, un escritor pordiosero que escribe libros capicúas, entre muchos otros. Un conurbano que también es sostenido por la fuerza colectiva de una carroza,

ideada por un chico de barrio, Miguelito, que sabe leer el tiempo a través de unas bolitas, y construida por una comunidad organizada de vecinos. Una carroza que tiene la fuerza de enfrentarse con el poder abriendo paso a la “Catedral rebelde” cuyas paredes están decoradas por los grafitis urbanos que se leen por los barrios (ver Anexo 2).

¿Por qué todo esto? Es como el sentimiento de la murga y el carnaval. El poder de la locura solidaria. Hay algo en el sonido de los bombos que nos recuerda que estamos hechos para el infinito. Que la calle no es solo el lugar que debemos atravesar todos los días para ir al trabajo (o al desempleo) (Culebrón Timbal, 2008: p. 70).

Ese barrio, Cuartel V en los créditos, Barrio Galaxia en el relato, es más que un lugar de pasaje hacia el centro, es un territorio que se siente, se escucha y se proyecta en el tiempo.

Finalmente, *Kryptonita* muestra, con epicentro en la sala de un hospital de la zona de Isidro Casanova, un conurbano donde la muerte es como un personaje más que hay que descifrar. Así comienza la novela, narrada por el médico del hospital, narrador principal de la historia:

Obitó. Parece japonés. Obitó. Hasta suena gracioso. Y es todo lo contrario. Obitó. (...) Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. [...] ¿Obitó? ¿Obitó? ¿Qué carajo es obitó? Obitó es una palabra que desconsierta [...]. Para cuando los familiares o conocidos pueden reaccionar, ya no tenemos que estar delante de ellos [...]. Pronunciar la palabra obitó es un reflejo. Pronunciar la palabra obitó es poder reaccionar para no quedar pegado. Pronunciar la palabra obitó es lograr justamente que aquel que obitó no termine siendo uno (Oyola, 2011: pp. 11, 12, 16 y 19).

La muerte es, aquí, un hombre pelirrojo con mechón blanco y piel amarilla (Oyola, 2011: p. 93). Y le pasa por el costado a los de la banda de Nafta Súper, que parecen todos superhéroes que resisten asombrosamente a todo tipo de ataques salvo el de la botella de Heineken, cerveza que toman los “señoritos”, los “guachos importantes” (Oyola, 2011: p. 65), cerveza de botella verde, como la kryptonita, es el único mineral que puede matar a Superman o, en este caso, a Pinino, el protagonista que llega malherido al hospital, acompañado por su banda, que lo escolta y protege mientras le cuentan sus vidas al doctor González (también llamado Socolinsky, como el médico mediático de los años ochenta). Historias de vida de cómo fue que esos pibes y pibas del conurbano pasaron a ser superhéroes, de la misma manera que *Manual práctico del odio* nos cuenta el origen del odio de sus personajes y que se puede percibir en el paralelismo de estas dos escenas:

La patrona de la mamá de Régis le dijo una cosa que le quedó grabada todo este tiempo, y él la guarda como el comienzo de su revuelta, como el comienzo de todo el odio que nutría por quien tenía lo que él siempre quiso tener, dinero. Un día, durante una conversación entre la patrona y su mamá, la patrona le preguntó en qué barrio vivían, su mamá le dijo el nombre del barrio, la patrona le acarició la cabeza al chico y dijo:

—¿Es decir que este pequeño un día va a crecer y me va a venir a robar a mi casa? (Ferréz, 2012: p. 54).

Pinino se acuerda muy bien de esa tarde. De esa desilusión, la mayor que había vivido hasta ese momento. De la tristeza que sintió. De la furia que contuvo. Solo hasta ahí. Porque ese día fue la primera vez que sus ojos se prendieron fuego. Pinino también se acuerda de la tarde que siguió a esa tarde. Y sus ojos, en lugar de incendiarse, llueven. [...] “Las calles son de tierra, hijo. Por eso no puede venir a tomar la leche Carozo con nosotros”. Su madre lo había ido a buscar como lo hacía de lunes a viernes religiosamente [...]. Mientras su mamá se enterraba o patinaba en su andar, repetía una y otra vez que eso se iba a terminar pronto, lo de andar llevándolo a caballito. Que cuando pudiera ahorrar le iba a comprar una capa y unas botitas azules para la lluvia y que él iba a tener que caminar [...] él esa tarde hundió la cara en la melena de la madre para no abrir la boca y confesar que si él pudiera elegir el color de sus botas y de su capa, tendrían que ser rojas. Pinino me contó que cruzaron los eucaliptos, cruzaron las vías y una vez adentro de la casilla, notó que había algo raro. Porque para él, que no estaba acostumbrado a recibir sorpresas, todo era algo raro. La mesa tenía una tela cubriéndola. Más tarde se enteraría que a eso le decían mantel. Y sobre ella había una taza, el termo marrón de pico negro y un plato con el repasador del Gauchito del Mundial 78 ocultando lo que había adentro. Pinino rogó que fueran galletitas y no chipá. Y esa esperanza lo hizo sonreír. Y mierda que sonrió cuando descubrió que eran un surtido de Merengadas, Mellizas, Rumba y Amor. “Jo-jo-jo-jo-¡JO! ¡Amiguito!”, escuchó que lo saludaban con una voz gruesa. Y se encontró con un fantasma que en lugar de estar cubierto por una sábana, como en Scooby Doo o en Los Tres Chiflados, tenía encima una colcha celeste. Celeste como Los pelos de Carozo. Pinino sabía que ese fantasma no era Carozo. Que ese fantasma era su mamá. Pero igual se puso tan contento. Corrió y abrazó una de sus piernas. Se abrazó fuerte. Cerró fuerte los ojos. Y le dijo bien fuerte: “Te quiero mucho, Carozo. Mamá: te quiero mucho” (Oyola, 2011: pp. 111-112).

Ambas novelas narran el origen de la rebelión, pero mientras que Règis, el personaje de Ferréz, se aboca exclusivamente al robo, Pinino se vuelve, también, un superhéroe inmortal y marginal, con una S marcada a cuchillo en el pecho. Y, como todo superhéroe, se preocupa por la justicia, ya sea material o simbólica, al punto tal de que, ya mayores, él y sus amigos logran, finalmente, que Carozo llegue a un barrio sin asfalto: secuestran al equipo de Uniseries cuando iban a filmar el programa “El sueño del pibe” en un barrio de la capital y los llevan a la casilla del barrio Los Eucaliptos donde finalmente doña Ina ve que su hijo tomando la merienda con Carozo. “—Te amo, hijo. Fue un gesto hermoso —le comentó mientras lo palmeaba en un hombro” (Oyola, 2011: p. 120). La madre de Pinino, a diferencia de la de Régis, transforma la realidad llevándole, lo más dignamente que puede, un Carozo posible desde su imposibilidad, aunque despertando también la sed de justicia social que lo impulsan a llevar adelante la reparación simbólica de llevarle al personaje “verdadero” a tomar la leche con ella, unos años después.

Pareciera que los textos vienen a crear una cosmología propia de cada barrio o del conurbano entero para enfrentarse con ese espacio cargado de amenazas. Se trata, en definitiva, de ficciones que no plantean una alternativa escapista a esas realidades, sino modos expresivos posibles sin inventarse otra realidad. En términos teóricos, estas leyendas del conurbano se instalan en una zona paraxial, un mundo imaginario que no es enteramente real, ni enteramente irreal, sino que se localiza en alguna parte indeterminada de ambos. Dice Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: literatura y subversión* (1986):

Paraxis es un término técnico que se emplea en óptica. Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz *parecen* unirse en un punto detrás de la refracción. En este área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada (p. 17).

Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico: lo fantástico toma lo real y lo quiebra, pero no se desprende de él. Es una herida abierta en lo real que nos proyecta las imágenes de la otredad pensada desde los límites de la razón. La carroza, el círculo en el piso, el campito son esas zonas espectrales que se confunden en el campo visual del cotidiano bonaerense; son esa línea punteada del gráfico de Jackson que no tenía, hasta entonces, una pluma que la imaginara (ver Anexo 3).

Pero la convivencia no es armónica, siendo que en el fondo esa cosmología representa una subversión al orden establecido, una amenaza que en última instancia apunta la distinción entre “yo” y el “otro”, en todos los casos se desarrolla una batalla. En el caso de la banda Nafta Súper, la batalla es contra la policía corrupta que interfiere en el cumplimiento de los sueños de la infancia de los pibes pobres ya crecidos del conurbano; no hay que olvidar que el epígrafe que abre el libro, tomado del *western* “La pandilla salvaje”, dice “Todos queremos volver a ser chicos” (p. 9). *El campito* y *El cuenco de las ciudades mestizas* están atravesadas, en una línea ligada ya a la literatura de Leopoldo Marechal y Roberto Arlt,¹ por una historia de conspiraciones que apelarían a un futuro utópico nacional y popular. En el caso del libro de Incardona son los oligarcas que atacan con armas biológicas y con el Esperpento, una especie de Frankenstein hecho con pedazos de cadáveres, que balbucea como un bebé y que solo viste la bandera argentina tapando sus partes. Se trata de una “lucha de clases” (Incardona, 2009: p. 139) para dominar o defender el territorio de los barrios peronistas:

Quizás algún día aquel basural también se transformaría, como los potreros del campito, en una zona de plantas y animales maravillosos [...]. Todo sería posible en el futuro. Teníamos que pelear por esa idea y resistir los embates de las clases dominantes, luchar por el Mercado Central y sus periferias, ya fueran fértiles, ya desérticas, y no regalarles nada, ni siquiera la suciedad, ni siquiera el agua podrida, ni siquiera la mierda (Incardona, 2009: pp. 152-153).

En la historia de Culebrón, la conspiración está globalizada en manos de la Seguridad Americana, una confederación compuesta por los poderosos del mundo que se enfrenta a la Confederación de Estados Sociales por la Democracia Participativa (CESDP). Se trata de una batalla que atraviesa

1 Además de la cuestión de la conspiración (temática desarrollada en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, y *El banquete de Severo Arcángel*, de Leopoldo Marechal, principalmente), los textos de Incardona establecen otras líneas de conexión con dichos escritores. La estructura de *El campito*, por ejemplo, dialoga en forma directa con el libro Séptimo del *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, “Viaje a la Oscura ciudad de Cacodelphia”, donde el protagonista era llevado por su amigo Schultze a conocer los misterios ocultos debajo de Buenos Aires. Además, en el libro de Incardona nos reencontramos con los “Excursionistas de Saavedra”, el Taita Flores, el Gliptodonte y el Neocriollo, mezcla de temas y personajes de la novela de Marechal. También hay un diálogo directo con Roberto Arlt y sus estrambóticos proyectos de Silvio Astier de galvanizar flores.

el espacio tiempo abierto a partir del descubrimiento de los llamados Anthigon en el año 2047. Mientras que el objetivo del Poder era “conducir el presente y el futuro de las realidades sociales”, la CESDP pretendía “intervenir en la historia y eliminar las causales institucionales y comunicativas de sesenta genocidios registrados a nivel mundial” (Culebrón Timbal, 2008: p. 37). Y el momento elegido para esa batalla, es justamente el desfile de la Carroza en el barrio Galaxia.

En los tres casos, las batallas las vence el pueblo. Los mundos continúan separados, el poder y el pueblo no se funden armónicamente –recordemos que no hay síntesis en los relatos fantásticos–, pero las leyendas contadas en estas narraciones, las fantasías que contravienen lo real, tienen un final que está del lado de los más débiles. En última instancia, la alteración del orden instituido en todas estas historias está en función de lograr la felicidad del pueblo. Las dimensiones que abren estas narraciones tienen que ver con un mundo de justicia social, con mundos donde el pueblo es feliz y donde, en el horizonte, se escuchan los bombos y las voces de la multitud cantando la marcha peronista.

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. ([1926] 1998). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Ediciones del Valle.
- Culebrón Timbal (2008). *El cuenco de las ciudades mestizas. Una historia del Gran Buenos Aires* [libro y DVD]. Moreno: Culebrón Timbal.
- Ferréz (2003). *Manual práctico do ódio*. São Paulo: Labortexto.
- (2012). *Manual práctico del odio*. Buenos Aires: Corregidor.
- Incardona, J. D. (2009). *El campito*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo.
- Lins, P. (2003). *Ciudad de Dios*. Barcelona: Tusquets.
- Marechal, L. (1948). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1965). *El banquete de Severo Arcángel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires: Sudamericana.

Anexos

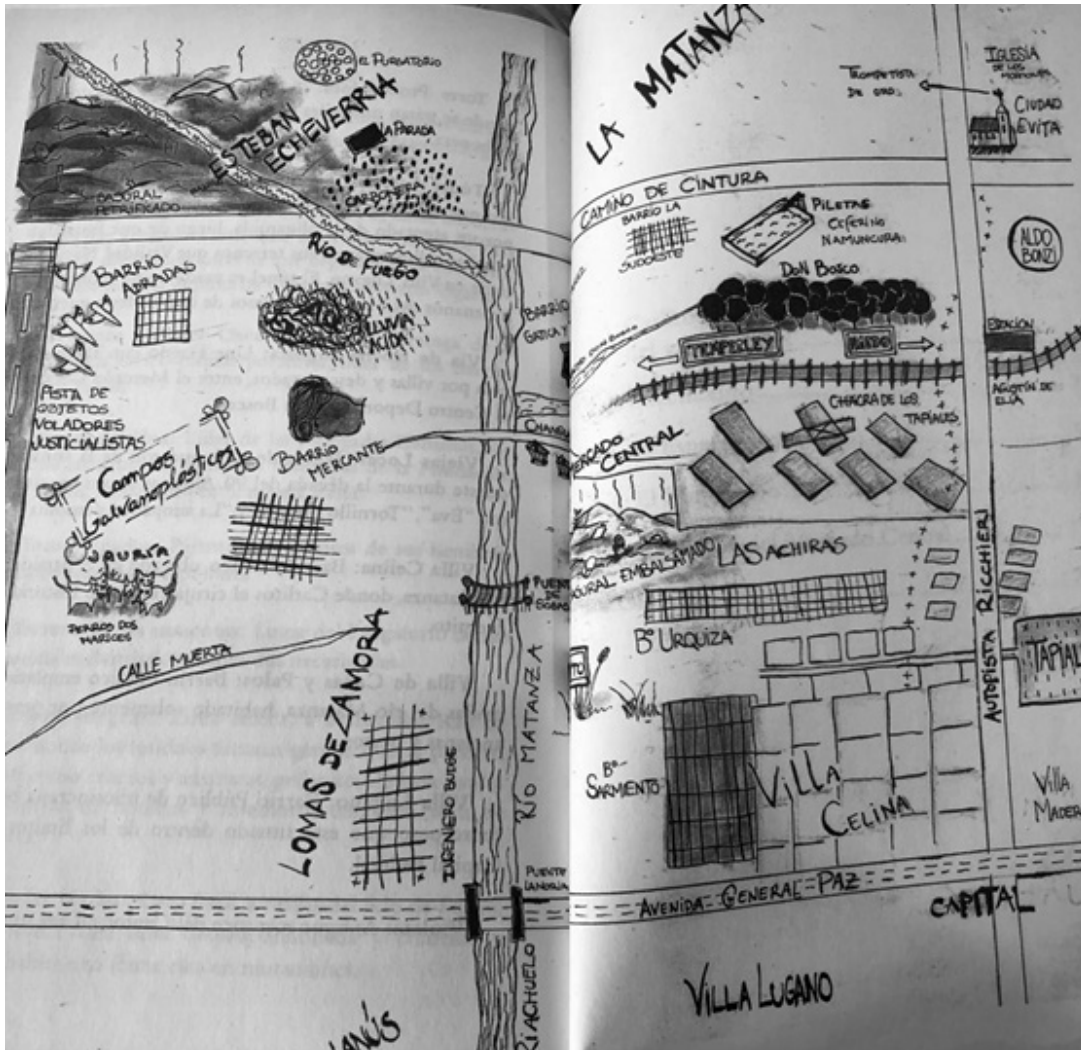


Figura 1.

Fuente: Incardona, J. D. (2009). *El campito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, pp. 244-245.

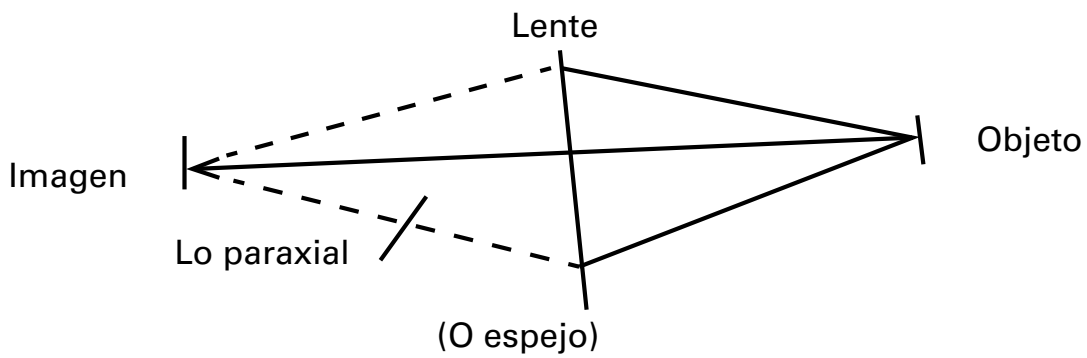


Figura 2.

Fuente: Jackson, R. (1986) *Fantasy. Literatura y subversión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Catálogo, p. 17.



Figura 3.

Fuente: Culebrón Timbal (2008). *El cuenco de las ciudades mestizas. Una historia del Gran Buenos Aires* [libro].
Moreno: Culebrón Timbal, p. 68.

Representar los márgenes. La narrativa de Gabriela Cabezón Cámara



MARTÍN SOZZI

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Hurlingham

Resumen

En este trabajo nos ocupamos de la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y, fundamentalmente, de su primera novela, *La Virgen Cabeza*, debido a que, según postulamos, plantea una serie de interrogantes en torno a cómo relatar espacios marginales, cómo producir, a partir de ciertas coordenadas espacio-culturales, un texto que dé cuenta de la vida de la villera. Podríamos anticipar que en el marco de la novela se está planteando una nueva dicotomía: por una parte, se narra el mundo de la villa y de sus alrededores; por otra, se pone en cuestión y se plantea, por momentos de forma bastante explícita, cuáles deberían ser los mecanismos retórico-narrativos más apropiados para dar cuenta de ese territorio. En relación con ello, varios son los interrogantes que la novela plantea y que iremos desplegando. En este sentido, además de presentarse como un espacio narrativo en el que la historia transcurre, el texto se presenta como un terreno apto para la reflexión metaliteraria, como un espacio textual propicio para la reflexión sobre la propia actividad narrativa, sobre la representación, sobre quién está autorizado a contar. ¿Por dónde comenzar la historia?, ¿quién está autorizado a narrar ese espacio aparentemente alejado de la cultura letrada?, ¿cómo hacerlo?, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y el referente, entre el lenguaje y lo real?, ¿qué es lo que se debe contar y qué omitir? Algunas de las cuestiones que –consideramos– la novela plantea, interrogantes que se presentan como problemas a dilucidar.

No me interesan los hechos en sí, no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y va sucediendo en la escritura misma.

N. Domínguez (2014). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara

Introducción

El espacio constituye una de las categorías que han generado, en la contemporaneidad, mayor cantidad de estudios en el ámbito de la teoría literaria y la crítica, fundamentalmente, en la narrativa de los siglos XIX y XX. Representa un sector fundamental de la estructura narrativa y forma parte, junto con otros elementos, de la totalidad textual. Pero el espacio no constituye simplemente un elemento decorativo o un trasfondo sobre el cual suceden las acciones narradas, sino que, en sí mismo, posee connotaciones diversas y organiza redes semióticas y culturales. El espacio en el cual transcurre la trama, cualquier trama, actualiza una serie de implicaciones ideológicas, de representaciones mentales que han ido construyéndose con el paso del tiempo. El espacio aparece así, desde el comienzo, teñido de significados que imprimen sentidos anteriores al propio texto y que, al manifestarse en el marco de un relato, conservan el peso que una determinada tradición ha estipulado, pero, a su vez, continúan o renuevan esa tradición. Un relato permite no solo mostrar un espacio, sino asignarle una determinada perspectiva: lo modela, le atribuye algunos rasgos que favorecen una cierta caracterización. El territorio no es, de esa forma, un espacio real que precede al discurso, sino un fragmento de mundo que se configura discursivamente.

Valgan como ejemplo de lo antedicho las palabras de Juan Diego Incardona, quien en una entrevista que le realizaron en el año 2009, afirmaba en relación con el espacio del conurbano bonaerense: “Cuando vemos esos programas en los que parece que el conurbano solo se puede recorrer en patrullero [...] de algún modo es la actualización de la vieja dicotomía civilización-barbarie” (citado en Rodríguez y Scigliano, 2009: p. 5). La mirada de Incardona se focaliza en las representaciones de cierto discurso periodístico², un discurso que se solaza con la exacerbación del caso policial y las situaciones de peligro permanente en un lugar, el conurbano, que estigmatiza o directamente desconoce. Como si en ese espacio no se pudiera caminar por la calle, trabajar, estudiar, desarrollar la vida. El autor de *Villa Celina* considera que el espacio del conurbano continúa en muchos casos, y hasta en el momento presente, teñido por las concepciones ideológico-literarias que fueron exacerbadas por la vieja dicotomía romántico-sarmientina. La descripción fenomenológica del espacio parecería, así, estar vedada, obturada a una mirada prístina, virginal.

En los últimos años, algunos escritores de la literatura argentina provenientes de diferentes espacios y poéticas –en una franja que comprende a Washington Cucurto, Sergio Olguín, Leandro Ávalos Blacha, Luis Mey, Cristian Alarcón, Ángela Pradelli, Josefina Licitra, Gabriela Cabezón Cámara, el ya nombrado Juan Diego Incardona, solo por mencionar un puñado– se han encargado de representar el mundo del conurbano y de los márgenes (de ese lugar periférico en relación con lo que se postula como centro), mundos cuya imagen inicial en tanto margen, como límite de la gran ciudad o como zonas de frontera dentro de la propia ciudad, es posible –quizás– retrotraer al relato de uno de

2 Incardona se refiere puntualmente al programa *Policías en acción*, que transmitía Canal 13 los sábados por la noche. No obstante, es posible trasladar su afirmación a otros programas periodísticos de la misma índole. No obstante, Josefina Licitra, en el Prólogo a *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, no presta demasiada atención a esas críticas y rescata que *Policías en acción* es un “programa vivo. Y que la gente que lo hace –sus camarógrafos y productores– conoce como nadie la periferia bonaerense a fuerza de recorrerla veinticuatro horas al día” (2011: p. 14).

los escritores de la llamada “generación del 80”, Eduardo Wilde: “Sin rumbo”. Allí, en esa narración, ya puede vislumbrarse un modo de representar los márgenes que postula un espacio posible de ser narrado y que justifica la posición anterior de Incardona. Afirma Wilde:

Por los alrededores se ven hombres y mujeres que habitaron antes el centro y que la ciudad en su eterno flujo y reflujo, ha arrojado a las orillas, como hace el mar con los restos de los buques.

Allí las mujeres andan con ropas inconclusas o demasiado concluidas, y los hombres con sombreros, levitas y pantalones, fuera de moda, grasientos.

Unos llevan pantalón corto y comido en los talones, chaleco de criatura, sombrero alto y sotana de eclesiástico; otros capa, bastón y sombrero de paja; todos tienen la marca de la miseria y del vicio en la cara y ese modo de mirar limosnero que choca y que entristece (2005: pp. 104-105).

Estas zonas, que Wilde recorre como un cronista y en la que habitan aquellos que no pudieron sobrevivir en la metrópoli culta y civilizada, presentan los despojos, los desechos, los desperdicios, lo que la ciudad no puede tolerar y arroja fuera de sus fronteras. Pero no es solo la pobreza lo que se percibe en ese entorno, sino que existe una identidad entre vicio y miseria. El ideal griego de belleza y bondad aparece invertido: la fealdad de los márgenes carga, además, con la servidumbre de la inmoralidad, de la depravación. Y ese imaginario clasista y retrógrado pervive en la literatura argentina por varias décadas.

Diferente es el caso de Gabriela Cabezón Cámara, de quien nos ocuparemos en este artículo, aunque en su obra se dedique a relatar situaciones, escenas, entornos, vinculados con esos sectores marginales.³ Consideraremos fundamentalmente su primera novela, *La Virgen Cabeza*, debido a que, según postulamos, plantea una serie de interrogantes en torno a cómo relatar esos espacios marginales, cómo producir, a partir de esas coordenadas espacio-culturales, un texto que dé cuenta de la vida villera. Podríamos anticipar que en el marco de la novela se está planteando una nueva dicotomía: por una parte, se narra el mundo de la villa y de sus alrededores; por otra, se pone en cuestión y se plantea, por momentos de forma bastante explícita, cuáles deberían ser los mecanismos retórico-narrativos más apropiados para dar cuenta de ese territorio. Y, en relación con ello, varios son los interrogantes que la novela plantea y que iremos desplegando. En este sentido, además de presentarse como un espacio narrativo en el que –con sus idas y vueltas, con sus vaivenes permanentes y sus saltos temporales y espaciales– la historia transcurre, el texto se presenta como un terreno apto para la reflexión metaliteraria, como un espacio textual propicio para la reflexión sobre la propia actividad narrativa, sobre la representación, sobre quién está autorizado a contar. ¿Por dónde comenzar la historia?, ¿quién está autorizado a narrar ese espacio aparentemente alejado de la cultura letrada?, ¿cómo hacerlo?, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y el referente, entre el

3 Es autora de una obra todavía breve, compuesta por cuatro libros y un relato compilado en una antología. En 2006, en la antología *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, aparece el relato “La hermana Cleopatra”, especie de anticipación de su primera novela, publicada en 2009: *La Virgen Cabeza*. Dos años después, en 2011, se editó *Le viste la cara a Dios*, que dio lugar, en 2013 a la novela gráfica *Beya*. (*Le viste la cara a Dios*), ilustrada por Iñaki Echeverría. En 2014 publica la novela *Romance de la Negra Rubia* y, finalmente, en 2017, *Las aventuras de la China Iron*.

lenguaje y lo real?, ¿qué es lo que se debe contar y qué omitir? Algunas de las cuestiones que –consideramos– la novela plantea, interrogantes que se presentan como problemas a dilucidar.⁴

La voz narrativa

Esas preguntas resultan afines con el doble comando narrativo que relata las acciones. *La Virgen Cabeza* es una novela compuesta a dos voces. Qüity y Cleo alternan la voz enunciativa a lo largo de los veinticinco capítulos que se suceden y del epílogo que la cierra. En veinte de ellos la responsabilidad narrativa le corresponde a Qüity, mientras que en los cinco restantes la encargada es Cleo. El Epílogo se reparte entre ambas.

La historia –muy simplificada– es, cuando menos, extravagante. Qüity, periodista de la sección policiales de un importante diario, exestudiante de Letras Clásicas, llega a la villa una mañana de noviembre acompañada por Daniel, un funcionario de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) quien también había sido estudiante de Letras. Qüity y Daniel se habían conocido debido a la cobertura de un caso atroz: el asesinato de una chica pobre por una horda de adolescentes ricos. Cleo, por su parte, la hermana Cleopatra, es una travesti que dice comunicarse con la Virgen en la extravagante villa El Poso.

Esas dos historias, la de Cleo y la de Qüity, se van a cruzar en ese lugar desamparado en una fría mañana de noviembre. Es el encuentro de dos personas, pero también de dos mundos, de dos universos, de dos dimensiones, de dos espacios geográficos, pero también socioculturales. Del departamento de Palermo en el que habita Qüity, con su cultura letrada a cuestas, al rancho de la villa en el que vive Cleo: ese universo *otro*.

¿Por qué llega Qüity (la representante de la cultura letrada) a un lugar que hasta ese momento le resulta totalmente ajeno? Escritora frustrada al igual que Daniel, y enterada por el propio Daniel de la existencia de la hermana Cleopatra, Qüity cree estar en presencia de una gran historia para postularse al premio de cien mil dólares ofrecidos por la Fundación Novoperiodismo (un guiño a la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, organizada por Gabriel García Márquez). Esa es la historia que Qüity se propone contar y el motivo por el cual emprende el camino de la villa. En sus propias palabras: “una travesti que organiza una villa gracias a la comunicación con la madre celestial...” (Cabezón Cámara, 2009: p. 31). Vale decir que lo que Qüity se propone escribir respecto de la villa es una crónica periodística, una novela testimonial, una *non fiction*, ese género que cuenta con una larga tradición y que en el espacio latinoamericano se puede remontar a Rodolfo Walsh y *Operación masacre*, libro publicado en el año 1957. Y allí surge un primer indicio de lo que va a suceder, porque lo que se va a conformar, a partir de las leyes que regulan ese género, es un intento por exteriorizar a una voz letrada relatando un espacio foráneo, un lugar desconocido y al que va a percibir como atravesado por un cierto exotismo. Al relatar tiempo después la llegada de Qüity a la villa, Cleo afirma:

4 Algunas ideas de este trabajo fueron discutidas, a propósito de la reflexión en torno a otros autores de la literatura argentina, con Carlos Battilana.

Ese día los vi bien a ustedes en la villa. Era muy temprano y llegaron fresquitos, como listos para un picnic, vos incluso tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas (2009: pp. 22-23).

Quien llega a la villa, entonces, en un estado de ajenidad absoluta respecto de ese mundo, no podrá narrar más que aspectos exteriores, superfluos, teñidos de superficialidad y prejuicios. Los mismos prejuicios que atraviesan a quienes desconocen desde adentro el espacio villero porque llegan allí desde su vivienda de clase media acomodada: en este caso, un *loft* en el barrio de Palermo.

Las historias que se propone narrar Qüity, como señalamos ya, transcurren en territorios marginales: la villa en *La Virgen Cabeza*, una villa que constituye una fortísima ruptura con las casas de las familias adineradas que la rodean, un “pasaje a otra dimensión” (2009: p. 29). El camino en declive que conduce a El Poso (una clara alusión a la villa La Cava, del partido de San Isidro) es una suerte de descenso a los infiernos: la villa.

Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla (2009: p. 37).

Lo que falta, entonces, es el complemento de la voz “subalterna” –para tomar una denominación al uso en la teoría del testimonio de los años setenta–, de la voz del habitante local, el representante de la cultura local.

¿Cuál es el comienzo?

¿Cuándo comienza una historia? ¿Cómo narrarla? ¿Cómo desarrollar un relato en el siglo XXI, teniendo sobre nuestras cabezas el peso de una tradición narrativa que de múltiples formas incide en el modo de contar? Y desde otro punto de vista, y recurriendo al conocido sintagma de Roland Barthes, “¿por dónde comenzar?”, la cuestión de los inicios, de decidir el momento en que una historia comienza. Podríamos, sí, al menos de forma teórica, suponer que el propio *corpus* de la literatura universal constituye un único e ilimitado texto en perpetua fluencia, en incesante devenir; sin comienzo, sin final. Una suerte de libro de arena borgeano en donde no se podrían trazar límites claros, demarcar fronteras, establecer cortes. Siguiendo al Michel Foucault de *La arqueología del saber*, deberíamos afirmar que a pesar de los elementos paratextuales que lo recortan de otros textos (sus tapas, su mención de autor, su título), un libro difumina sus bordes a partir de la remisión a otros textos, de su filiación más o menos clara dentro de una red de relaciones: un eslabón en una cadena. Pero no es en este el sentido del comienzo que nos interesa, sino el del que continúa al “había una vez”, el de saber qué sigue a esa frase inicial por excelencia.

Para incluir esos problemas en el espacio de la literatura argentina, podemos retrotraer el dilema del origen al texto que –siguiendo la perspectiva de David Viñas– funda nuestra literatura, “El mata-dero”, de Esteban Echeverría. Y junto con esa fundación, también establece la pregunta por el inicio de la narración:

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraran hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos (Echeverría, 1965: p. 73).

¿Cuánto se puede retroceder en el relato? Se puede llegar hasta el inicio del mundo, la creación del hombre, el Génesis bíblico, por supuesto. Era la operación a la que ya habían recurrido los historiadores renacentistas: la historia de un pueblo se inscribía en la totalidad universal y era necesario, entonces, establecer en primer lugar la totalidad para, luego y a partir de ella, incorporar el relato parcial.⁵

Tanto en *La Virgen Cabeza* como en su novela siguiente, *Romance de la Negra Rubia*, Cabezón Cámara plantea en sus textos el problema de los inicios de la narración. Porque dilucidar el comienzo, tomar la decisión de por dónde comenzar a narrar, implica un posicionamiento en relación con la totalidad del relato. Plantea la narradora de *Romance...* al principio de la historia:

Hay que comenzar a contar por algún punto y podría ser cualquiera: el mismo Génesis con árbol, prohibición, serpiente, mordida y hombre y mujer en pelotas... (2014: p. 11)

Y comienza Cleo uno de los capítulos de *La Virgen...*:

Ay, Qüity, si empezarias las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Que cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra (2009: p. 21).

El comienzo de la historia implica una decisión, y esa decisión trazará un recorrido. Las historias de Qüity y Cleo reconocen orígenes diferentes porque las historias que se proponen contar son diferentes, porque la comprensión del mundo a las que ambas acceden es diferente y persiguen recortes diversos. El origen, la genealogía, no busca una esencia determinada y fija, sino que se instituye a partir de una decisión de quien relata. Las narradoras establecen líneas de continuidad disímiles,

5 Los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, un clásico de las letras latinoamericanas, sin dudas, relata la historia del incario. Pero los primeros capítulos tratan las siguientes cuestiones: “Si hay muchos mundos. Trata de las cinco zonas”; “Si hay antípodas”; “Cómo se descubrió el Nuevo Mundo”... Vale decir, inscribe a la historia del incario dentro de un panorama mucho mayor, de la totalidad de la creación y de algunos de los problemas que se discutían desde la Antigüedad.

como si a partir de la decisión en que fija el comienzo variara el *telos* hacia el que ambas orientan sus relatos. Pero además porque poseen bagajes culturales inconmensurables. La Qüity narradora, formada en la carrera de Letras, periodista de policiales, posee cierto dominio sobre la escritura y sobre la forma que puede otorgársele a un material potencialmente narrativo: las alteraciones temporales, la forma que asume la narración, la caracterización de los personajes, la representación del espacio. La distinción entre historia y fábula, en definitiva. Cleo, por su parte, privilegia el contenido de la narración por sobre la forma y, de algún modo, explica a Qüity el mundo villero.

No obstante, hay una suerte de consubstanciación de Qüity con el espacio al que va a ingresar, una especie de rito de pasaje que va a transformar su vida: el momento en el que Evelyn, la casi niña regenteada para trata, es quemada viva por la Bestia y a quien Qüity ejecuta para que deje de sufrir.

Nunca pude volver al otro lado del mundo –dirá Qüity–, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera (2009: p. 49).

Esa mirada desde fuera, todavía se percibe en el momento de la entrada a El Poso, el primer día, en compañía de Daniel. Un mundo que aún no llega a comprender y que descubre lejano, extraño, cargado de exotismo y de seres marginales; con su barro multiplicado, sus travestis recicladas, su intérprete de la virgen, su juventud eterna porque nadie llega a viejo y que lleva a Qüity a exclamar “Benditos los que viven en mundos legibles” (2009: p. 54). Efectivamente, ese mundo le resulta incomprensible, indescifrable, forastero. Y acorde con esa ajenidad, resulta su actitud: en esa circunstancia, la mirada se produce desde la distancia que otorga la ironía (“una ironía un poco pelotuda” [2009: p. 56]), actitud que luego se transformará y que transmutará la distancia en cercanía.

Contar, contar, contar

¿Qué y cómo contar y quién debe tener la responsabilidad enunciativa? Esos parecen ser otros interrogantes clave que recorren el texto. Y una categoría que puede colaborar para pensar esos rasgos del relato es la de focalización y la distancia entre quien ve y lo que es visto, entre el sujeto que mira y lo supuestamente real.⁶ En relación con esta cuestión surgen una serie de consecuencias: preguntas por lo real y por la verdad. ¿Qué es lo que ve Qüity?, ¿qué es lo que ve Cleo?, ¿sobre qué fijan su mirada? O planteado de otra forma: podría pensarse que el relato postula que lo real es inalcanzable, que no existe *la* verdad de los hechos. En ese sentido el relato quiebra con la pretensión de revelar *una* verdad única y persevera y lleva al extremo la idea de construcción postulada por la *non fiction* de que –al menos en apariencia– la verdad es una construcción que se edifica de forma conjunta entre el iletrado y el letrado.

Lo que se produce a nivel narrativo, entonces, es una doble intercesión, una doble derivación propia de esta situación particular de enunciación: si Cleo habla en representación de la Virgen, y –en

6 Seguimos en el concepto de focalización a Mieke Bal, quien considera que “La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’” (1998: p. 108).

su delirio místico– reproduce sus palabras como en los capítulos 9 y 23; Qüity retoma las palabras de Cleo y les otorga un orden y un sentido. Pero si la Virgen Cabeza no interpone –como es obvio– ningún obstáculo a la voz de Cleo; sí lo hace Cleo a la voz de Qüity:

Mi amor –dice Cleo–, te olvidás de todo vos, voy a tener que grabarte cada dos páginas que leo, no vamos a terminar nunca si seguís así, tengo que decir la verdad; hablaban de “sueño argentino” pero nos cagaban a tiros (2009: p. 91).

Cleo fija, a su vez, su posición en diferentes momentos en que asume la voz, su visión en tanto narradora autorizada para fijar las coordenadas de lo que sucedió: “Vos no estuvistes, Qüity. Estuve yo. Tengo que contarlo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron” (2009: p. 123). No obstante, quien escribe es Qüity. Y si Qüity escribe es porque se asume –y es asumida– como quien posee el dominio del lenguaje escrito.⁷

En definitiva, lo que viene a decir la novela es que toda mirada es una mirada oblicua: ya sea intercedida por una religiosidad popular que escapa a la ortodoxia cristiana; o a través de la voz de quien conoce la realidad villera desde adentro, no existe una percepción recta, alejada de la mediación de las cosmovisiones diversas. El “como fueron” de Cleo representa una versión de los hechos: y de existir una verdad, esa verdad es la que otorgan las marcas del propio cuerpo. Así como en *Romance de la Negra Rubia* son las quemaduras que destruyen los tejidos de la poeta Gabi; así como en *Beya* las golpizas y las violaciones moldean el cuerpo de la protagonista; en *La Virgen Cabeza* los cuerpos enuncian: cuando los relatos se vuelven dudosos (“Yo me quedé convencida de que había sido todo un delirio mío, de que no había Virgen ni Dios ni un carajo” –sentencia Cleo [2009: p. 129])–; cuando hasta las imágenes que pueblan la historia a través de las cámaras de seguridad, de los celulares, de la SIDE son puestas en duda (“Los vi mil veces y dudé mil veces” –dice Qüity– [2009: p. 135]), lo único que queda son las marcas del cuerpo que en ocasiones, como en el caso de Kevin, el niño adoptado por Qüity, conducen a la muerte. Ese espacio –el de la muerte, el dolor, la trepanación, las rupturas, los quiebres, las quemaduras– constituye un espacio de aquello de lo que no se puede dudar. En los cuerpos se inscriben las marcas de la violencia y se alcanza, de esa forma, una verdad enunciada por los cuerpos. Esa enunciación, entonces, es la que –al menos en parte– narra una verdad del espacio de la villa.

7 En el Prólogo a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994, originalmente publicado en 1985), Elizabeth Burgos Debray señala que uno de sus objetivos consiste en “Situarme en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, en el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito” (p. 18). En el caso de la novela de Cabezón Cámara, la relación Qüity-Cleo no presenta un estado de sumisión por parte de Cleo, sino que es ella –Cleo– quien impone las reglas e invierte el dominio del letrado por sobre el sujeto subalterno: Cleo toma la palabra e impone –al menos hasta donde puede– su relato.

Final

La relación de enunciación que aparece en *La Virgen Cabeza* nos recuerda –como ya esbozamos– la planteada en muchos textos testimoniales latinoamericanos en los que se produce un aparente diálogo entre el letrado que va en busca de una historia vinculada con situaciones de marginalidad (y que aporta su escritura) y un representante de los sectores populares que presenta en su voz una historia de desplazamientos, atropellos y explotaciones (además de una dosis de extranjería y exotismo). De esa forma, esos relatos se transforman en portadores de una verdad que –a través de una figura representativa del pueblo todo– se canaliza como una denuncia. Esa tradición narrativa que –como dijimos también– podemos retrotraer a los textos de Rodolfo Walsh se continúa, entre otros, en *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; “*Si me permiten hablar...*” *Testimonio de Domitila. Una de las mujeres de las minas de Bolivia* (1977), de Moema Viezzer; o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994), de Elizabeth Burgos Debray, y en toda una tradición contemporánea, plena de vigencia en buena parte las producciones cronísticas actuales, entre las que podemos mencionar, porque podría hacer un perfecto contrapunto con *La Virgen Cabeza*, a *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, de Josefina Licitra, publicada en 2011.⁸ En todos estos casos, la figura del letrado es fundamental a raíz de que resulta ser quien moldea y presenta, a través de la codificación que impone la escritura, la voz de la figura oprimida. Por otra parte, esos testimonios se muestran como portadores de una determinada “verdad”, la de diferentes submundos de marginación que afecta a muchos pueblos de América Latina.

Gabriela Cabezón Cámara desarticula esta ilusión representativa a partir de una serie de cuestionamientos: la dificultad que origina el intento de conocer lo real, el conflicto que ocasiona una supuesta autorización en otorgar la voz, la desarticulación del sistema de saberes que considera que en la relación de diálogo hay un sujeto letrado que porta el saber y otro que no lo es y necesita –para señalar su estado de opresión– del saber de la letra. Pero la postura de la autora no tiene que ver con un escepticismo posmoderno que cuestione la posibilidad de conocer, denunciar y castigar a quienes someten a sujetos indefensos,⁹ ni con imposibilidades epistemológicas.

Consideramos que lo que construye en su obra Gabriela Cabezón Cámara –fundamentalmente en *La Virgen Cabeza*, pero también en sus otros textos– es un universo ficcional que, como casi cualquier narración, toma datos de lo real y, esa circunstancia, le resulta al lector casi imposible de olvidar. Esos datos, también, la acercan de forma indiscutible a los sectores marginales: a espacios como la villa, y a prácticas como la trata de personas, los desalojos, cierta religiosidad excéntrica.

8 En uno de los momentos de mayor tensión de *Los otros*, cuando la narradora-cronista debe atravesar un puente peligroso que se eleva sobre el Riachuelo, la voz de Licitra se hace escuchar con una franqueza conmovedora: “Quiero volver con mi hijo y mi marido. Soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son” (2011: p. 120). La ajenidad de la cronista respecto del territorio que recorre muestra los límites de una empresa casi imposible: representar ese territorio desconocido y extraño.

9 *Beya* recibió el premio Alfredo Palacios, otorgado por el Senado de la Nación, por su aporte a la lucha contra la trata de personas. Además, fue declarada de interés social y cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de interés cultural por la provincia de Buenos Aires.

No obstante, los diferentes problemas narrativos que pone en escena nos recuerdan el carácter artificial de todo relato y que la representación –del espacio, de las situaciones– siempre está mediada.

Desde fines del siglo XIX a la actualidad, el mundo del suburbio ha sido representado gran cantidad de veces en la literatura argentina. El rasgo común fue la connotación negativa que caracterizó y continúa –en muchos casos– identificando esos márgenes: un lugar teñido por la violencia, el delito, la pobreza, la carencia, la maldad. Como si no hubiera forma de escapar de un destino prefijado. Es en ese punto que se pone de manifiesto una dimensión política de la novela en relación con ciertos aspectos que recupera: el mundo del amor, un universo de solidaridad, de vida compartida, de construcción de una comunidad.

Lo que emerge en *La Virgen Cabeza*, en definitiva, es otra forma de la verdad: la novela no corre detrás de las certezas de un discurso que busca ser unívoco como a menudo, los medios masivos o la mala literatura se ufanan en simbolizar, como señalaba Incardona. Tampoco es un torpe relato costumbrista que encuentra en la vida marginal un rasgo de inocencia y candor. Constituye un intento de representación de una zona muchas veces bastardeada y estigmatizada por relatos modelizados por la tradición romántica que encuentran en el estereotipo su mirada y un lugar de cómoda discursividad.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Burgos Debray, E. (1994). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.
- Cabezón Cámara, G. (2006). La hermana Cleopatra. En F. Abbate, *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (pp. 177-182). Buenos Aires: Norma.
- (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2013). *Beya. (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Domínguez, N. (2014). Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos Lírico*, 10, pp. 2-6.
- Echeverría, E. (1965). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Licitra, J. (2011). *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*. Buenos Aires: Debate.
- Rodríguez, M. y Scigliano, F. (10 de mayo de 2009). La invención del conurbano. *Ni a palos*, suplemento joven del diario *Miradas al Sur*, pp. 4-5.
- Vanoli, H. y Vecino, D. (2009). 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, pp. 259-274.
- Wilde, E. (2005). Sin rumbo. En E. Wilde, *Prometeo y Cía* (pp.101-106). Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Colihue.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 2

Realismos extremos



Peronismo explícito: Pablo Ramos y la lengua de los suburbios



Mónica Rubalcaba

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

Pablo Ramos, escritor argentino nacido en Sarandí (Avellaneda) propone desde su obra un constante descentramiento que puede pensarse desde diferentes planos: la muerte del padre, la pobreza, la mención al peronismo, la lengua de los barrios populares. Ramos se define como “un escritor de la clase obrera” y esto atañe tanto a su origen social, a las temáticas que aborda, cuanto al lenguaje que elige representar. Esta autorrepresentación se hace presente también en los programas televisivos que ha conducido o protagonizado para canal Encuentro. Este trabajo se propone revisar estas cuestiones presentes en la literatura de Ramos –particularmente en la novela *La ley de la ferocidad*–, en sus programas de televisión e intervenciones públicas, y volver sobre la figuración del peronismo tanto en su posicionamiento como escritor como en alusiones de los personajes de varias de sus obras.

Introducción

Pablo Ramos (Sarandí, 1966) publica su primera obra en el año 1997, un libro de poemas titulado *Lo pasado, pisado*. En adelante siguieron siete libros de narrativa: tres novelas que forman una trilogía reunida por un mismo personaje, dos libros de cuentos, una *nouvelle* para jóvenes y, el más reciente, un libro de crónicas acerca de su recuperación del alcoholismo. Ramos, indagado en una entrevista que le hace el diario *La Voz*, de Córdoba, acerca de cuáles son sus motores al momento de escribir, sostiene:

Hoy por hoy no podría separar el motor de mi vida y el literario. Son la misma cosa, lo que me motiva a escribir es la vida, la manera que tengo de entender mi día a día. La literatura y mi vida se han mezclado tanto que no podría diferenciar las motivaciones ni las funciones de cada una (Heinz, 2015: párr. 4).

Esa correspondencia no necesariamente significa una relación idéntica y autobiográfica en sus ficciones, sino un trabajo de autfiguración de escenas de su propia vida. Por otra parte, en distintos lugares ha sostenido que la escritura ha sido un rescate para sus adicciones, una tabla de salvación, por la posibilidad de simbolizar, de sacar demonios fuera, de desprenderse de algún modo de sus obsesiones.

En este trabajo nos proponemos revisar las representaciones sociales acerca de la lengua, en particular de una “lengua de los suburbios”, como marca políticamente distintiva respecto de otras variedades lingüísticas posibles en la obra de Pablo Ramos. Por otra parte, ver de qué manera esto supone una construcción de su figura de escritor que mira hacia los márgenes, especialmente en su personaje Gabriel Reyes, protagonista de su trilogía:¹ ya por la condición de hijo de obreros, o por su procedencia suburbana (reiteradas menciones de Avellaneda, el viaducto de Sarandí, etc.), o en sentido más extremo, porque el personaje/alter ego es la más de las veces un lumpen, un adicto, un alcohólico irremediable. Finalmente revisaremos la elección de un lugar político como otro modo de construcción de su figura de escritor, que no disimula, sino que explícitamente destaca en su obra y en los espacios públicos donde transita Ramos –entrevistas, programas de radio y televisión, redes sociales, blog personal,² etc.–. La adhesión explícita al peronismo, leído como ese “otro” monstruoso de la extensa literatura antiperonista argentina, abona su pertenencia a los márgenes. En sus ficciones está profusamente presente en menciones directas o alusiones, y de un modo privilegiado en dos de sus novelas: *El origen de la tristeza* (2005) y *La ley de la ferocidad* (2007). Sobre esta última centraremos este aspecto del análisis.

Cómo se construye una figura de escritor³

En la construcción de una figura de escritor se ponen en juego diversos elementos: la obra de un autor editada en su conjunto, sus posicionamientos públicos, la autfiguración en sus obras. En Pablo Ramos se revela también en la elección de una lengua “de los suburbios” que elige para su escritura.

La autfiguración del personaje-escritor aparece centralmente en su novela *La ley de la ferocidad* (2007), así como en otros de sus textos literarios (los cuentos “En un cuaderno de hojas lisas”, “Cuando lo peor haya pasado” en *Cuando lo peor haya pasado*, 2003; “Elefante muerto”, “Castañas asadas” en *El camino de la luna*, cuentos, 2012). La imagen del escritor en el plano ficcional va construyéndose también a partir de un imperativo paterno: “Alguna vez vas a escribir la historia de tu familia” (p. 23). El recuerdo surge del relato mismo en *La ley de la ferocidad*, la novela en la que cuenta los tres días del velatorio de su padre. Esto es: la escritura no parte tanto de su propia legitimidad como escritor, sino del cumplimiento de la voz del padre que traza su rumbo. Esta figuración dialoga

1 Gabriel Reyes es el nombre del personaje protagonista de sus tres novelas (*El origen de la tristeza*, *La ley de la ferocidad*, y *En cinco minutos, levántate, María*) y en algunos de sus cuentos.

2 Su blog, ahora cerrado, *La arquitectura de la mentira*: <http://laarquitecturadelamentira.blogspot.com.ar>

3 Parte de este trabajo retoma y amplía lo dicho en Rubalcaba (2016).

constantemente con la biografía del autor, lo cual no simplifica, sino que problematiza aún más la distancia que el propio Ramos ha querido defender entre vida y literatura, o entre relato autobiográfico y ficción narrativa. Otra parte de este trabajo de construcción de la imagen de escritor puede verse desarrollado en las dos temporadas de su programa en canal Encuentro, *Animal que cuenta*.

El programa, conducido por el propio escritor, cuya primera temporada apareció durante 2015 y tuvo la segunda a partir de noviembre de 2016, resulta de interés para este trabajo en tanto se plantea como un contenido televisivo que debate sobre el canon literario nacional y sobre las voces que resultan relevantes al momento de armar un producto vinculado a la lectura y la literatura. La propia figura y voz disonante de Pablo Ramos en el ámbito de las letras argentinas de la actualidad ofrece un plus de atractivo en la selección de los invitados que conforman el diálogo de los dieciséis programas proyectados. Los escritores y escritoras que participan tienen diferentes trayectorias: algunos de ellos ya ocupan un lugar visible o de reconocimiento, como Sergio Olguín, Inés Garland, Mariana Enríquez o Washington Cucurto; otros, en cambio, pertenecen a la periferia de ese canon, como Naty Menstrual. En el relato que ofrece Ramos en el programa, él se muestra como un escritor desde los márgenes del canon nacional y de la lengua “literaria” también canonizada en ciertos autores. Es posible hipotetizar que su figura se construye a partir de la elección de esos otros que entrevista y con los que dialoga como pares –los escritores invitados al programa–, pero también podríamos pensar que necesita quienes discutan su lugar en el espacio de la narrativa argentina actual, como un modo de afirmar su condición marginal, es decir, la identidad que viene construyendo(se) a lo largo de los años. En las emisiones de la primera temporada, Pablo Ramos es el último de los ocho escritores entrevistados –en esa ocasión por su mentora, Liliana Heker–; mientras tanto va cobrando vida escénica su cuento “Cuando lo peor haya pasado”, tal como se hace con los cuentos elegidos del resto de los autores en cada uno de los programas.

Para comprender esa construcción de la imagen de escritor es bueno revisar el lugar de Pablo Ramos no solo en la literatura argentina contemporánea, sino también en sus tradiciones literarias.

Tradiciones literarias: Pablo Ramos y la línea filiatoria de Arlt

Inscribir a los escritores argentinos en determinada tradición literaria parece un movimiento ineludible al analizar su obra. Siguiendo la productiva oposición entre Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, si Ramos es tributario de alguno, sin duda lo es del segundo. En su blog personal –*La arquitectura de la mentira*– tenía una frase permanentemente visible de Roberto Arlt: “Soy el mejor escritor de mi generación, y el más desgraciado. Quizá por eso es que soy el mejor”. En una entrevista responde más ampliamente a la pregunta directa sobre su pertenencia a alguna tradición literaria:

Me identifico con muchos: Roberto Arlt, Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Isidoro Blaisten... Con Borges también, aunque lo que haga no tenga mucho que ver, pero lo que leo me va modificando como persona. Uno escribe desde ahí, uno es lo que lee. Es imposible que eso no ejerza cierta influencia (Heinz, 2015: párr. 6).

La ubicación que hace Ramos de sí mismo en la línea sucesoria de Arlt –el primero que menciona– sin desentenderse de otros nombres que operan en él más desde su lugar como lector que como escritor, tiene que ver particularmente con ciertas elecciones temáticas y con la mirada desde una periferia en la que se siente cómodo. En otra entrevista, a propósito de una pregunta sobre “qué es escribir bien”, responde nuevamente citando a Arlt: “[Es escribir] ‘Entre los ruidos de un edificio social que se desmorona indefectiblemente’. Escribir sin adorno, escribir libros que tengan ‘la violencia de un cross a la mandíbula’. Una respuesta estética a un problema moral” (Méndez, 2016: párr. 7).

Además, la propuesta que hace Ramos sobre la lengua de sus textos también puede ser vinculable con la construcción de lo que se dio en llamar en nuestra literatura una “lengua nacional” entroncada con la figura del autor de *El juguete rabioso*. Tal como enuncia Sylvia Sáitta (2005) Borges es uno de los primeros que considera a Roberto Arlt como parte constitutiva de la formación de la lengua literaria nacional. Para revisar esta idea, Sáitta remite a la nota de Arlt titulada «El idioma de los argentinos» –título que toma de Borges–, publicada en el diario *El Mundo* el 17 de enero de 1930. Allí Arlt explica cuál es su concepción sobre la lengua de los argentinos, polemizando con Monner Sans. Defiende la productividad literaria de la lengua «del pueblo» y vincula los nuevos modos del decir –giros idiomáticos, por ejemplo– con una sociedad que está atravesando profundos cambios sociales y culturales. Dice Sáitta:

Arlt fundamenta su posición a través del mismo sistema metafórico que un año después retomaría en su prólogo a *Los lanzallamas*. Así como la literatura encierra la violencia de un “cross a la mandíbula” que se impone por “prepotencia de trabajo”, el hablante es, a diferencia del académico, quien saca “palabras de todos los ángulos”, y que lejos de respetar las reglas de la gramática, impone su idioma “por prepotencia”.

La escritura de Arlt, en particular en la “Crónica N° 231” de las llamadas *Aguafuertes porteñas*, defiende la existencia de un léxico propio de Buenos Aires (Conde, 2011) y su uso literario:

Escribo en un “idioma” que no es propiamente el castellano, sino el porteño. Sigo una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, LastReason. Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen ni leerá nadie (Arlt, 1998: p. 369).

Arlt, además, defiende el lenguaje “de la calle” como lengua legítima para la escritura literaria en “¿Cómo quieren que les escriba?”, publicada el 3 de septiembre de 1929:

Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero. ¿Que yo hablando de cosas elevadas no debía emplear estos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí. Usted me escribe: “No rebaje más sus artículos hasta el cieno de la calle”. ¡Por favor! Yo he andado un poco por la calle, por estas calles de Buenos Aires, y las quiero mucho, y le juro que no creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar el idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles y lo hago con agrado, con satisfacción (Arlt, 1998: p. 371).

En este mismo sentido, Pablo Ramos fundamenta en entrevistas periodísticas su uso del lenguaje cotidiano en la escritura, incluso con expresiones escatológicas, siempre y cuando sean parte del delicado y pertinaz trabajo de relectura, corrección y revisión que el objeto literario requiere. Así, por ejemplo, sostiene: “Corrijo e intento encontrar lo que quiero escribir dentro de lo que escribí y después intento contar lo que debo escribir dentro de lo que quise escribir; creo en una moral del lenguaje” (Méndez, 2016: p. 7).

Pablo Ramos es un escritor leído por un público amplio; ha sabido ganarse adhesiones explícitas, por ejemplo, en su blog o en su página de Facebook, pero también ha generado resistencias o el rechazo manifiesto de algunos sectores de este mismo lectorado a su prosa o a su propuesta literaria. Como figura de estilo polémico y desafiante es seguido y criticado con la misma vehemencia. Por ello en su blog y en algunas notas del periodismo cultural aparecen cuestionamientos sobre la aparente simplicidad de su escritura (“escribe como habla”, “es fácil escribir como Ramos”) que ponen en evidencia una determinada concepción de la literatura como parámetro de “lengua culta”. De igual manera, los señalamientos de los lectores sobre su dudosa ortografía en la escritura algo apurada del blog provocan en Ramos una inmediata devolución desde otra mirada: la literatura no es eso, la literatura es otra cosa mucho más vinculada con una “aventura moral” de la lengua y de los personajes, un imperativo de algo que debe ser dicho:

Todavía sigo soportando la regla de tres simple más amada por determinados periodistas y escritores y críticos literarios: realismo es igual a LE PASÓ. Y de paso, le pasó es igual a... ES FÁCIL DE ESCRIBIR. Para los que buscan algo en este espacio, para los que buscan algo en lo que leen, para los que buscan algo en lo que escriben, va este texto encontrado en otro de mis inagotables cajones (Ramos, 2010).

De esta manera Pablo Ramos traza una y otra vez el mapa que recorre su literatura, ubicada en el lenguaje “de la calle” que hace presuponer –erradamente– una escritura fácil o ligera. Lejos de toda ampulosidad, su prosa es hondamente poética tanto como descarnada, por lo cual bien podría parafrasear a Arlt diciendo: “No creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar el idioma usando el lenguaje de la calle, [...] me dirijo a los que andan por esas mismas calles” (Arlt, 1998: p. 371).

La lengua de los suburbios: representaciones sociolingüísticas

Para poder pensar en la escritura de Pablo Ramos como construcción delimitada por el concepto *lengua de los suburbios* –que elegimos para el análisis– es necesario partir de alguna identificación que permita ese recorte. En principio y de modo muy general podemos decir que el registro de la escritura de Ramos es el del habla del castellano rioplatense o porteño de las clases populares. Ramos nació y se crió en los suburbios del Gran Buenos Aires, tal como mencionamos, en Sarandí (partido de Avellaneda). Retrata buena parte de esa geografía en su trilogía de novelas (*El origen de la tristeza*, 2004; *La ley de la ferocidad*, 2007; *En cinco minutos levántate María*, 2010) y en varios de sus cuentos, donde recoge el léxico, la sintaxis, y los modismos de la clase trabajadora que lo circundó y a la cual perteneció su familia. Ramos se define a sí mismo como “un escritor de la clase obrera” (Méndez, 2016: párr. 10) en cuya casa no había biblioteca.

Por otra parte, la cercanía de su lengua con las clases no letradas le permite ser reconocido dentro del circuito de la cultura popular. Su novela *La ley de la ferocidad* es recogida por una banda de rock nacional, Los Tipitos, que produjo un tema y un videoclip a partir de la novela (y con ese mismo nombre) como tema de corte del disco editado en 2013.⁴

Además, Ramos ha sumado su palabra a los guiones de *Historia de un clan* (Telefé), la exitosa serie de televisión de Sebastián Ortega estrenada en septiembre de 2015 y por la cual se hizo acreedor de un premio Martín Fierro como guionista. En esta tira televisiva Ramos propone no solo línea argumental, sino el uso del habla lumpen, barrial, lunfarda y de época.

Sin duda uno de los atractivos que aporta Pablo Ramos es la construcción de su propia figura de escritor a la vez marginal y autodidacta: viene de los suburbios, sin formación académica –cuenta sin vergüenza ni ningún tipo de reivindicación que no terminó el secundario–, con una presencia ya afianzada en las letras argentinas, aunque ignorado por buena parte de la crítica. La imagen que construyen los medios, la crítica literaria y la propia voz del autor subraya cada vez más las señales particulares del habla de hombre de barrio alejado del engolamiento academicista, incluso en las marcas fonéticas. Aun así, procura que su escritura no sea juzgada por carecer de preciosismos o por el empleo de vulgaridades, sino por el significado más trascendente que halla en ese “escribir bien”:

La escritura para mí es encontrar la gramática exacta, no es una cuestión de estilo, es encontrar la forma exacta de mi alma. Corregir para mí es un trabajo espiritual, no técnico; escribir bien es sencillo: sin gerundios, sin oraciones que terminen con un verbo en infinitivo, sin adverbios terminados en “mente”; narrar, no describir y punto, el tema es escribir. Lo que digo en el cuento “Castañas asadas” es lo que veo en la posibilidad que tiene la literatura y es que en la literatura entra todo y todo eso hace que la pluma se ponga pesada y filosa, y se convierta en un bisturí. Esa es mi idea de escritura: más de tallar que escribir, ir para abajo, no para adelante (Méndez, 2016: párr. 5).

En la construcción de esa imagen de escritor la lengua no refiere solamente a un registro localizable en espacio y tiempo –actual, porteño, de hombre “de barrio”–, sino a una serie de representaciones que conforman o estructuran el contexto en el cual se produce, y sobre el cual, a su vez, opera:

las representaciones sociolingüísticas [...] por un lado se refieren a objetos lingüísticos (lenguas, variedades, hablas, acentos, registros, géneros, modos de leer y de escribir, etc.) y [...] por otro implican evaluaciones sociales de esos objetos y de los sujetos con los que son asociados (Bourdieu 1999). Las representaciones sociolingüísticas actúan en la estructuración del contexto –Bourdieu señala que inciden en las identidades sociales en la medida en que instauran clasificaciones que hacen visibles los grupos para sí y para los otros– y, como toda representación social, produce una “modelización del objeto legible en, o en inferida de, diversos soportes lingüísticos, comportamentales o materiales” (Jodelet 1989). Henri Boyer las asocia a otras nociones (...): las actitudes (cristalizaciones de la representación

4 El disco es *Push* (2013), del cual se pueden leer las letras en: <http://www.lostipitos.com.ar/disco-push.php>. El videoclip puede verse en el sitio de PopArt Discos, publicado el 4 de diciembre de 2012, donde Pablo Ramos aparece actuando: <https://www.youtube.com/watch?v=tDk5Y3qWWqA>

en conductas: atracción o rechazo frente a determinadas formas que se pueden manifestar en la lealtad lingüística o el autoodio); los estereotipos (simplificaciones y fijaciones de una representación); la imagen (reproducción analógica que conserva la estructura del objeto) y la opinión (verbalización de una representación) (Arnoux y Del Valle, 2010: p. 3).

Las “evaluaciones sociales” de esos objetos lingüísticos y de los sujetos con los que son asociados es el elemento de interés para pensar las representaciones sobre el habla y la escritura de este autor. Su palabra es valorada o denostada por unos y por otros, asociando en ocasiones vínculos ideológicos con posicionamientos lingüísticos o clase social con estereotipos. En este sentido, el habla oral de Ramos en las numerosas entrevistas concedidas a los medios o en ocasión de la presentación de sus libros, así como la lengua de su prosa –reconocible como una lengua porteña, que recoge expresiones identificables con grupos sociales medios y bajos– no elude los términos soeces, las alusiones sexuales con términos coloquiales y populares, sin que eso haga mella (más bien, refuerza) su figura de escritor “de los márgenes”. En su blog, en ocasión del triunfo de Mauricio Macri en el *ballotage* de las elecciones porteñas del 2011, publica:

“Buenos Aires, esta vez sí, va a estar bueno”.

Tristeza.

Esta sería la palabra del día, del año, del siglo, tal vez. [...]

Tristeza e indignación.

Entonces te digo, a vos, cheto, a vos, tachero, a vos lumpen, a vos obrero, a vos maestro/a, a vos músico, escritor, pintor, periodista, ama de casa, viejito jubilado que trabaja en el garage de la vuelta de casa [...]

A vos que votaste a Macri... te digo:

ANDATE A LA CONCHA BIEN PUTA DE TU REPUTISIMA MADRE.

Y que te hundas en la basura de la ciudad.

(Ramos, 2011).

Mucho se ha dicho sobre la desinhibición que se produce en las redes sociales cuando se vierten frases polémicas; en el caso de Ramos, no hace falta ese contexto para que se exprese de tal manera. Lo interesante es que en las respuestas de los lectores no solo a esta intervención, sino a muchas otras, se sugiere una vinculación entre la tendencia política de quien escribe asociada a una supuesta “mala escritura”. Ramos declara explícitamente su adhesión al peronismo y al kirchnerismo desde hace tiempo, y asume los riesgos de esa exposición. En reiteradas ocasiones quienes lo critican expresan sus diferencias hacia ese posicionamiento político a la vez que “acusar” de mala escritura al autor, cuestión que queda veladamente vinculada con “ser peronista”. Es en este sentido que hacemos notar cómo las representaciones sociales están teñidas de estereotipos y opiniones, en términos de Henry Boyer (Arnoux y Del Valle, 2010). Los comentarios de algunos lectores del blog suscitan la idea de que la mala escritura, lengua plebeya o lengua de los suburbios se relaciona directamente con una filiación política peronista.

En el mismo sentido, otro aspecto para considerar en cuanto a las representaciones sociolingüísticas es de qué manera producen una “modelización del objeto legible” (Jodelet, citada en Arnoux y

Del Valle, 2010). Una interesante discusión se produjo en los comentarios de un *post* de Ramos en su Facebook, después de los insultos recibidos por haberle dedicado su premio Martín Fierro a la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner. Ramos escribe: “A todos los macristas que me insultan les digo: 1- Pueden escribir en minúsculas, se lee mejor y me doy cuenta de que están enojados porque, justamente, dicen insultos. 2- Todos lo que me separa de ustedes, me dignifica como persona”. Entre los comentarios, alguien cuyo perfil es “Horacio Sosa” comenta: “Te saco de mi Programa de Literatura Argentina II en 3, 2...1.”⁵

La discusión entre ambos se desarrolla en los comentarios siguientes con la intervención de otros seguidores del perfil de Ramos. Quien comenta –aparentemente docente de esa materia en institutos superiores de la provincia de Corrientes– establece una directa relación entre la inclusión o exclusión de los textos de Ramos en la bibliografía de su materia de acuerdo a las opiniones políticas de Ramos. Esto pone en escena la cuestión de las representaciones: qué es literatura, cuáles son los textos del canon, qué es lo que debe seguir en los márgenes.

La vieja grieta: civilización y barbarie, peronismo y antiperonismo

El tratamiento que una gran parte del campo literario le ha dado al peronismo desde su nacimiento ha sido el del vilipendio, el horror o la burla. La descripción racista, la mirada denigratoria y el rechazo abierto estuvieron presentes en la escritura de muchos de los más reconocidos escritores del siglo XX (Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, David Viñas). Ese movimiento de crítica cultural y literaria no ha cesado: la otredad que configura el peronismo es descrita en innumerables textos como barbarie, ignorancia, corrupción, violencia, caos o simplemente mero cotillón carnavalesco. La literatura que podríamos inscribir como “peronista” ha tenido un número dispar de ensayistas, poetas y algunos narradores reconocidos (Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo, Homero Manzi y Leopoldo Marechal, cfr. Edwards, 2016).

Por otra parte, Ricardo Piglia en un ensayo muy interesante que prologa *La Argentina en pedazos* –una obra de historietas sobre la literatura argentina– afirma que la historia de la narrativa argentina comienza dos veces: una, con *El matadero*, la otra, en la primera página del *Facundo*.⁶ Sostiene que los dos textos narran lo mismo y que ambos presentan una escena de violencia. Para su análisis, se detendrá en el uso de la lengua en uno y otro:

5 Puede verse en el perfil de Facebook de Pablo Ramos del 16 de mayo de 2016, en: <https://www.facebook.com/pablo.ramos.12914/?fref=ts>.

6 A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, “¡y bien! –dijeron–, ¿qué significa esto?...?” (Sarmiento, 2011: p. 21).

El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los “bárbaros”, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en El matadero. Hay una diferencia clave entre El matadero y el comienzo del Facundo. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de El matadero es pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción en la Argentina nace, habría que decir, del intento de presentar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción... La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción (Piglia, 1993: p. 9).

Estas afirmaciones de Piglia nos remiten a pensar en ese otro enfrentamiento histórico –peronismo-antiperonismo– que también ha quedado bajo la ominosa oposición de “civilización o barbarie” sarmientina. El uso del lenguaje que señala Ricardo Piglia –autobiografía para la propia clase, ficción para introducir la alteridad– bien puede revisarse en la eficacia narrativa de Pablo Ramos al incorporar en sus ficciones, de modo opuesto al señalado por Piglia, la mención al peronismo. De eso nos ocuparemos al final del siguiente apartado.

Peronismo explícito en la obra de Pablo Ramos

Tal como decíamos en la introducción, la adhesión explícita de Pablo Ramos al peronismo aparece en su obra ficcional tanto como en sus apariciones públicas o en reportajes. Para tomar solo una de estas intervenciones en los medios, presentamos un fragmento de la entrevista hecha por el diario digital *Redacción Rosario* en 2015:

—¿Cuál es tu relación con el peronismo?

—Y... mi papá. [...] un día escuché la palabra “peronista” en el colegio, yo tenía siete años, y le pregunté a mi papá qué es “peronista” y me dijo: “Lo que vas a ser hasta que te mueras o te rompo el culo a patadas”. Esa es mi formación y soy peronista, siempre voté al peronismo.

—Bueno, tus novelas están históricamente situadas. Y está el peronismo.

—Y, sí. Está en toda la obra, porque estuvo presente toda mi vida. ¡El viaducto lo hizo Perón! Yo viví al amparo de lo que fue el peronismo –donde los niños son una prioridad– y cuando ese amparo se fue y dejamos de ser los niños los privilegiados, yo estaba en sexto grado y recuerdo mucho ese cambio (Ramos en Arpesella, 2015: párr. 19-20).

Ese recuerdo del mandato paterno que reitera innumerables veces en las entrevistas gráficas y televisivas va de la mano de la propia percepción acerca de un ambiente de época, esa mirada idealizada sobre los tiempos de la infancia, aun cuando en sus relatos la infancia estuvo rodeada de dolores y privaciones.

Es necesario y más interesante, sin embargo, recorrer la presencia del peronismo en su obra literaria. Si bien hay alusiones en varios de sus cuentos, es centralmente en sus tres novelas donde aparecen referencias a Juan Domingo Perón, el peronismo o al sindicalismo peronista. En prácticamente

todas las menciones el peronismo está vinculado a la figura del padre, en este caso el padre ficcional, el padre de Gabriel Reyes. Para resumir algunas de las muchas referencias, nos centraremos en la novela *La ley de la ferocidad* (2007), donde esa presencia se hace más evidente porque trata de los tres días del velatorio de su padre. La novela pivotea sobre tres tiempos: finales de los años 90, época en que muere su padre; los años 70, tiempo de la infancia del personaje, y los 2000, el ahora de la voz narrativa en el momento de la escritura.

En el primer capítulo, ante la noticia de la muerte del padre, Gabriel Reyes –un personaje de treinta y tantos años– no puede evitar pensar en la infancia compartida con él y en las pocas palabras que su padre le dirigía. Gabriel rescata una escena de esos monólogos interiores de su padre, expresados en voz alta:

Otra vez [mi papá] dijo: “Si para el pobre no hubo justicia hasta que llegó Perón”. No venía al caso de nada, de hecho estábamos en un mercado comprando todo lo que hacía falta para una carbonada que se iba a hacer en el club y me dijo eso, o mejor dicho, lo dijo. Pensé que el *si* inicial de la frase lo delataba. No hablaba conmigo, sus palabras eran una respuesta a un diálogo que se desarrollaba en su interior exteriorizado por una casualidad de las vías respiratorias (Ramos, 2007: p. 22).

El recuerdo del padre son esas palabras que no están dirigidas a él: “Si para el pobre no hubo justicia hasta que Perón llegó”. La íntima relación que establece el narrador entre esa ausencia del afecto paterno y la consideración de que todo en el padre tiene que ver con quién es, con lo que lo constituye como persona, ese “ser peronista” aflora en el primer recuerdo frente al padre muerto. Ser peronista habla aquí de una esencia más que de una existencia; de un modo de ser y estar en el mundo. La intimidad de su padre que escapa involuntariamente por la boca no hace referencia a los sentimientos por su hijo, ni a otra categoría de sentimientos. Habla de las preocupaciones interiores vinculadas a ese modo de entender el mundo, al peso de la justicia social asociada al peronismo que ocupa lo más profundo de su identidad. Tal como el recuerdo de su abuelo paterno, un trabajador sufrido y explotado, del que Gabriel menciona:

Sé por boca de mi abuela que el capataz usaba el rebenque no solo contra el caballo sino también contra los criollos y los gringos, con la única condición de que estos fueran pobres: un poco más pobres que él. Y sé que mi abuelo era peronista porque fue Perón el primero que frenó el rebenque, y le dio unas horas y un día para descansar (Ramos, 2007: p. 28).

La cuestión de la identidad peronista se hace más evidente en la anécdota que recuerda Gabriel más tarde acerca de los operativos de secuestro durante el Mundial de fútbol en la Argentina:

Fue para el Mundial 78. Llovía. [...] Además de trabajar en su taller, [mi padre] seguía en la fábrica de heladeras. Era militante peronista, delegado de su sección, [...].

Hacia cosa de unos días, una chica, [...] había sido acribillada a balazos y los asesinos la habían atado de los pelos al paragolpes de un auto y la habían arrastrado muerta por las calles del Viaducto. Nunca quedó claro de qué bando eran los asesinos. Yo estaba en séptimo grado y casi nunca había hablado con

nadie de subversivos ni de ninguna palabra que se le pareciese. Lo único que sabíamos por boca de mi padre era que en el país había dos bandos, y Alejandro y yo suponíamos que el bando en el que estaba nuestro padre era el que, al parecer, estaba perdiendo. Pero siempre nos ocultaban esas cosas.

En el taller, [...] se habían quemado un montón de volantes de la Siam y de planes quinquenales y de libros por el estilo. [...] según le escuché decir a mi padre eran unos peronistas que se habían equivocado con las ideas. Mi padre lo decía con más pesar que bronca, y cuando alguien hablaba mal de ellos, él los defendía diciendo que igual se la jugaban por Perón y que merecían respeto por eso. Una de las pocas cosas que recuerdo que mi padre me haya dicho directamente a mí, en la infancia, es que hay que respetar siempre a las personas que se la juegan por el pueblo (Ramos, 2007: pp. 223-225).

En este relato aparecen, por una parte, la mención a los operativos de secuestro y desaparición, así como a la presencia cotidiana de la muerte. Por otra parte, hay una referencia explícita al lugar del peronismo sindical, en este caso, en la figura del padre que participa de su gremio como delegado. Finalmente, el peronismo de su padre resulta una ética: de las pocas palabras que su padre le dirigió a Gabriel, o que Gabriel recuerda, estas tienen que ver con ciertos valores –respetar a los que se la juegan por el pueblo–, tal como puede esperarse de la figura paterna, una enseñanza de una moral que sirva para las nuevas generaciones. Valores, ética y peronismo, en este sentido, configuran una mirada sobre la dolorosa imagen de un padre tantas veces ausente para él.

Pocas líneas más abajo, retomando la escena, el narrador cuenta:

—¿En dónde te habías metido? — le preguntó mi madre.

—Voy a tener que largar el sindicato. Voy a tener que dejar de ser lo que soy.

—Vos no tenés que ser nada más que el jefe de esta familia —dijo tío Alfredo, y creo que todos estábamos de acuerdo.

—Si al menos yo viera una posibilidad, si al menos Perón estuviera vivo —dijo mi padre con la voz quebrada (Ramos, 2007: p. 227).

El padre revela sintéticamente que sabe que lo están buscando, en los mismos operativos que merodean por el barrio secuestrando gente. El mayor dolor, sin embargo, no es el temor a desaparecer, como tantos: el dolor y el oprobio están puestos en “dejar de ser” quien uno es, en este caso, un delegado sindical, un peronista que se la juega por los otros.

Para cerrar la cuestión de las alusiones al peronismo, sumamos otras dos menciones dentro del relato del velatorio del padre de Gabriel, cargadas de acidez o de humor negro, tan característico en la narrativa de Pablo Ramos:

Cruzo [la sala velatoria] y alguien intenta retenerme. Un hombre que desconozco. Pantalón de vestir, campera de cuero. Un sindicalista amigo de mi padre. Me toca y es como un golpe. Mano de Piedra Durán está más durán que una piedra. Los velorios les encantan, se pueden drogar tranquilos y pasar desapercibidos porque las caras duras quedan bien en estos casos. No entiendo lo que dice. Voz falsa de piedra pómez. Digo gracias y sigo. A la salida le voy a regalar el cajón celeste para que lo quemem en las próximas elecciones o lo metan a Perón adentro (Ramos, 2007: p. 160).

Y hacia el final:

En la puerta del velorio hay como veinte coronas más que hace un rato. De la empresa del Estado y su sindicato peronista, de la vieja fábrica y su sindicato peronista, de los adoradores del orto y su sindicato peronista. A ellos les gustan tanto los muertos (Ramos, 2007: p. 241).

En estos dos casos, como en otras referencias al sindicalismo, la mirada es despectiva; ya no guarda la admiración vinculada a la figura del padre sino la mordacidad del que conoce el paño y solo puede ver lo que se ha enquistado o la traición a los ideales.

Finalmente, queremos retomar la afirmación de Ricardo Piglia planteada en el apartado anterior, respecto del uso del lenguaje en las narrativas ficcionales que dan origen a la literatura argentina: “La ficción en la Argentina [...] nace del intento de presentar el mundo del enemigo, del distinto, del otro” (1993: p. 9). Mientras Piglia ubica el relato de la escisión “civilización versus barbarie” en autobiografía para la propia clase y ficción para introducir la alteridad, Pablo Ramos acude a la ficción para nombrar ya no al otro monstruoso y bárbaro de la historia reciente –el peronismo–, sino para describir el peronismo como la propia clase, como el lugar de pertenencia, como el yo colectivo en el que él mismo se inscribe. O tal vez sí se cumpla la premisa de Piglia: el otro deforme, despreciable, “el anormal” foucaultiano, ya no será el peronismo estigmatizado históricamente, con quien Ramos se identifica, sino todo aquello que se enfrenta a él, que traiciona, que se olvida del bien común. En ese sentido, la narrativa ficcional de Pablo Ramos está impregnada de aquella mirada sobre el peronismo que cuenta en la anécdota del regalo que le hace Evita a su padre, siendo niño, y que lo lleva a afirmar: “Evita, la primera mujer que nos mostró la diferencia entre decir Yo y sentir Nosotros” (Ramos, 2018).

Conclusión

Pensar a Pablo Ramos en la escena literaria argentina de la actualidad obliga a revisar las tradiciones sobre las cuales fundamenta su identidad como escritor. La línea sucesoria de los arltianos tiene en Ramos un lugar para la herencia; tanto la construcción permanente de su rol como escritor marginal, como la elección de una lengua “desacreditada” –para tomar un término que aplica Piglia a la escritura de Arlt (Piglia, [1973] 2004)– refuerzan en él una pertenencia a ese grupo de desclasados que viven con libertad la ruptura de los corsés que impone cierto canon.

La lengua atrevida, vulgar por momentos, picante, extraña al medio en el que se desarrolla, confirma por su propia ex-centricidad la vigencia de las voces desde el margen en las que Pablo Ramos es una presencia ineludible. Por último, la inclusión del peronismo en sus textos –que es casi una proclamación– subraya aún más el lugar de los suburbios de la ciudad, de la literatura, de la sociedad en los que Pablo Ramos parece afirmarse.

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (1998). *Aguafuertes. Obras completas* (Tomo 2). Buenos Aires: Losada.
- Arpesella, E. (24 de abril de 2015). La camiseta humana de un escritor. *Redacción Rosario*. Recuperado de: <https://redaccionrosario.com/2015/04/20/la-camiseta-humana-de-un-escriptor/>.
- Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.
- Edwards, R. (2016). Peronismo y literatura. La prosa plebeya. *Revista Anfibia*. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-prosa-antiplebeya/>
- Gamerro, C. (2006). El nacimiento de la literatura argentina. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Heinz, J. (04 de septiembre de 2015). A la hora de escribir, uno se puede transformar en cualquier cosa. *Revista digital Vos. Diario La voz del interior*. Recuperado de: <http://vos.lavoz.com.ar/libros/la-hora-de-escribir-uno-se-puede-transformar-en-cualquier-cosa>
- Méndez, M. (4 de septiembre de 2016). Pablo Ramos: yo diferencio a los seres humanos en dos: los que dan pelea y los que no. *Infobae*. Recuperado de: <http://www.infobae.com/cultura/2016/09/04/pablo-ramos-yo-diferencio-a-los-seres-humanos-en-dos-los-que-dan-pelea-y-los-que-no/>.
- Narvaja de Arnoux, E. y Del Valle, J. (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo. *Spanish in Context: "Ideologías lingüísticas y el español en contexto histórico"*, 7(1), 1-24.
- Piglia, R. (1993). Echeverría y el lugar de la ficción. En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca.
- ([1973] 2004). Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria. *Los libros*, 29, marzo-abril.
- Ramos, P. (2007). *La ley de la ferocidad*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). El lado de la soledad y el dolor. *La arquitectura de la mentira* [Blog]. Recuperado de: <http://laarquitecturadelamentira.blogspot.com.ar/2010/11/el-lado-de-la-soledad-y-el-dolor.html>
- (2011). Buenos Aires, esta vez sí, va a estar bueno. *La arquitectura de la mentira*. [Blog]. Recuperado de: http://laarquitecturadelamentira.blogspot.com.ar/2011/07/buenos-aires-esta-vez-si-va-estar-bueno_12.html
- (27 de enero de 2018). Para no estar tan solo. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/91860-para-no-estar-tan-solo>
- Rubalcaba, M. (2016). Pablo Ramos y la lengua de los suburbios: representaciones de escritor en los contenidos televisivos. *Actas del I Congreso Internacional de Lenguas, Migraciones, Cultura: confluencias y divergencias de lo vernáculo y lo foráneo o de lo nativo y lo extranjero*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Lenguas. Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4567>
- Sáitta, S. (2005). Jorge Luis Borges, lector de Roberto Arlt. En S. Contreras y M. Prieto (Comps.), *Los clásicos argentinos. Sarmiento - Hernández - Borges - Arlt* (pp. 127-138). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Sarmiento, D. F. (2011) *Facundo*. Buenos Aires: Eudeba. Prólogo de Carlos Altamirano.

Formas de la picaresca y de la farsa en *Los reventados* (1974), de J. Asís, y *Vivir afuera* (1998), de R. Fogwill



CAROLINA KELLY

Universidad Nacional Arturo Jauretche

MARÍA DEL CARMEN VELÁZQUEZ

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad Nacional de Avellaneda

Resumen

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto “La transición a la democracia en la Argentina: nuevas lecturas desde la Historia, los Estudios de Género y la Crítica literaria”, que dirige Karin Grammatico en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Allí, en relación con la lectura de cierta crítica literaria sobre el denominado “proceso de transición democrática” (incierto, abierto y problemático) y, especialmente, a partir de dos novelas del período: *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), de Jorge Asís, y *Los pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill, parte de nuestra hipótesis. Esta hipótesis plantea que las dos novelas construyen un particular verosímil picaresco (lectura que retomamos de la extensa entrevista que Horacio González hizo a Jorge Asís, durante el 2001-2002, en *El Ojo Mocho*) y un común registro de la farsa; a su vez, polemizan contra el “proceso de transición democrática” pensado como “punto de inflexión” e “intervalo entre regímenes” (O’Donnell y Schmitter, 2010) y, en cambio, postulan una continuidad histórica que es leída, fundamentalmente, en clave económica. El objetivo aquí es comparar las novelas *Los reventados* (1974), de J. Asís, y *Vivir afuera* (1998), de R. Fogwill, no solo por su afinidad en la elección de personajes marginales que buscan sobrevivir, sino porque, además, conforman modos colectivos y comparten (o no) hablas sociales que permitirán analizar, a su vez, distintas formas de circulación del poder. Sostenemos que en esos lugares (o territorios hablados) es posible profundizar en el análisis comparativo de poéticas y de políticas literarias bien distintas.

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto “La transición a la democracia en Argentina: nuevas lecturas desde la Historia, los Estudios de Género y la Crítica Literaria”, que dirige Karin Grammatico en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). En esta ocasión nos interesa revisar cómo cierta zona de la crítica literaria pensó el denominado “proceso de transición democrática”. Para esto, comparamos dos novelas del período: *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1981), de Jorge Asís, y *Los pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill, a partir de la siguiente hipótesis: desde un particular tratamiento de la picaresca (distinto en cada caso), las dos novelas releen la “transición”, no como “punto de inflexión” e “intervalo entre regímenes” (O’Donell y Schmitter, 1989), sino que subrayan una continuidad histórica en clave económica. En esta ponencia, ampliamos, temporalmente, el arco literario para poder incluir también en el análisis la comparación entre *Los reventados* (1974) de, Asís, y *Vivir afuera* (1998), de Fogwill, para además ver cómo en estas novelas, como en aquellas, se evidencian concepciones del “realismo” muy distintas, con alcances políticos e ideológicos también distintos. Ciertas zonas de la historia política argentina son narradas y pensadas a partir de una reflexión sobre los materiales con los que trabaja la literatura, que está presente en Fogwill y ausente en Asís. Además, en este, a través del centro que organiza la novela, que es el personaje de Rocamora, la masacre de Ezeiza es vista como “una pelea de putas” y la historia como una supervivencia darwiniana, la ley del más fuerte, y el “reventado” es un actor social que desprecia el mundo de “los monitos” (los trabajadores), los verdaderos “reventados”, y espera, “al costado”, ver quién gana para apostar y prenderse de algún *curro*.

A partir del análisis que hace Horacio González de la obra de Asís, en el número 16 (2001/2002) de *El Ojo Mocho*, luego de una larga entrevista que, junto con Christian Ferrer, María Pía López y Eduardo Rinesi, hacen al escritor, nos interesa retomar, críticamente, la lectura de la picaresca de González y profundizar en la comparación que construye entre esas dos novelas. Contraponiendo “la ruta del don de la épica” a “la ruta de la avidez” de la literatura picaresca que “desdobla el enunciado virtuoso en un acto de simulación y crítica”, González refiere:

Hay una literatura picaresca que postula que toda búsqueda del honor es una empresa simulada que enmascara un deseo de poder inconfeso, sublimado. Y hay una tercera posibilidad –por lo menos en cuanto a la consideración del drama del honor– que es la de la literatura que hace recaer el peso de la honra en criaturas bajas, que inesperadamente demuestran que pueden cubrir el vacío que los hombres señoriales o burgueses han desguarecido. En este caso está en juego la genealogía del reventado. Porque si en Asís el reventado es una figura despojada de alegorismo y metafísica – y de ahí su rápido enlace con la crónica interna de un período histórico nacional–, en Fogwill son tanto las insinuaciones alegóricas como el profundo roce con la metafísica –esto es: preguntarse por los ancestrales actos de dominio implicados en el mero hablar– lo que hace que su tendencia a la picaresca se resuelva en otra instancia, una suerte de filosofía lírica del juego asolador de las vidas. Filosofía a-social (otra vez: metafísica) más allá que en su tránsito revise hondamente los mundos lingüísticos de los sujetos imbuidos en sus lenguas profesionales: la del hombre suburbano o la del practicante de los idiomas educativos vinculados a las “ciencias humanas” (González, 2001/2002: p. 40).

Y, agregamos, una reflexión sobre los materiales con los que trabaja la literatura, fundamentalmente toda una concepción política y económica sobre los lenguajes que producen, organizan y controlan desde un particular funcionamiento de los poderes científicos, religiosos, culturales y políticos, distancian, abismalmente, la novela de Fogwill de la de Asís. El mundo “reventado” de Asís está presente en *Vivir afuera*, pero la novela pone en funcionamiento una reflexión constante, “alegórica” y “metafísica” como señala González, aunque también política, sobre las formas de control, discursivas e históricas, y de poder que “marcan” –y no enmarcan– las vidas de los personajes.

Los reventados está estructurada de la siguiente manera: dos epílogos enmarcan la historia, narrada en tercera persona omnisciente, organizada en distintos capítulos titulados con los nombres de algunos personajes y cuyo foco privilegiado es el punto de vista de uno de ellos, Rocamora, alter ego de Asís y el “reventado” que enseña los saberes y las técnicas del “pedaleo” a sus compinches. A modo de ejemplo:

Pero miralos a esta manga de imbéciles que nos rodea, infelices, pelotudos, por ejemplo acá, miralos bien, fijate y decime si es para matarlos. Vos te creés que estos imbéciles normales son más felices que el chocolatero. Miralos bien y después me vas a decir. Oílos, estudialos. Son taraditos, todos débiles psicoanalizados, bien curados por el psicoanalista, puro curro eso. Miralos bien, los taraditos empujan, se arrastran, se aprietan, se pelean, es un vacío total. No sirven ni para reventarse [...] Miralos, se levantan temprano para fichar en la oficina, o no se levantan simplemente porque los padres tienen guita, los papis. Con nuestro resentimiento, Vitaca, podemos hacer una ciudad. Miralos bien, fijáte si no es para reventarlos. Son cornudos, maricones, tienen conflictos. La van de superados, están de vuelta, nada los asombra [...] Están hechos, Vitaca, nosotros no, nosotros tenemos que pedalear, somos muy pocos y tenemos que juntarnos, porque en esta selva si la vamos de monitos perdemos como en la guerra. Vitaca, si fueran todos monitos, vaya y pase, uno la aguanta, pero no ves que está lleno de yaráras, de culebras, de leones, con todos estos hijos de puta, cómo la vas a ir de monito, hermano, de perdedor nunca. Carne de cañón en la puta vida. Si no comés te comen, afilarse los dientes, Vitaca, a pedalear, agarrarse bien fuerte de la liana que nosotros tenemos que vivir bien fuerte como Tarzán –en pelotas y a los gritos– Vitaca. En pelotas y a los gritos, matando en la selva para que no nos revienten, con un resentimiento encima de la puta que los parió. Qué querés, Vitaca. Que nos metamos a trabajar en una fábrica [...] Tenemos que estar siempre colgados de la liana, agarrados, como garrapatas, tenemos que estar siempre al costado, Vitaca, prendidos (Asís, 2015: pp. 182-184).

Vivir afuera es una novela que se construye con fragmentos de distintas historias narradas desde una tercera persona que focaliza en el punto de vista de los distintos personajes y elude, desde ese montaje, tanto la hegemonía de una voz como cualquier forma de relato enmarcado. Toda la novela puede pensarse como la historia de distintos relatos sociales y el uso de la cursiva subraya esta dimensión, ya que coloca en el mismo plano de la acción, los pensamientos, los deseos, las fantasías y los sueños, como motores de la historia. González analiza la distancia entre ambas novelas:

Enorme proyecto que también implica postular hombres “reventados”, pero ahora son figuras fogwillianas que se mueven en una sociedad heterogénea, partidos por la cuestión del conocimiento.

En *Vivir afuera*, novela de mediados de los noventa, Fogwill elabora cápsulas existenciaras alucinadas para el hombre o la mujer de extramuros, infundidos de conocimientos subalternos que asombran por su vivacidad, superiores al del hombre de la metrópolis profesionalizada, autocomplaciente y banal. Fogwill llega así hasta donde no había llegado Asís: las tensiones acarreadas por lo dicho brotan del subsuelo más infernal, despótico y ruín de la lengua, descubierta así como ámbito de servidumbre y necesidad (González, 2001/2002: p. 43).

A diferencia de la novela de Asís, que coloca la mención del asesinato de Rucci en el primer epílogo, y la tragedia de la masacre de Ezeiza, en el segundo –aunque, en rigor, este último es anterior al primero, y la novela es, en ese sentido, circular–, indicando así que una historia “mayor” contiene a una “menor” –la del mundo de los reventados que queda limitado por una serie de calles del centro de la ciudad, y de bares específicamente por donde circulan o comparten el espacio con otros desclasados–; en *Vivir afuera*, se descarta, voluntariamente, la forma del relato enmarcado, que una historia “mayor” contenga a otra “menor”, puesto que, como piensa Wolff al comienzo de la novela, cada historia se contiene a sí misma:

El sueño debió haberle ocurrido entre 1958 y 1959. Los sucesos del sueño –aquellas mesas y aquella gente petrificada alrededor– deben pertenecer a los años cincuenta y tres o cincuenta y cuatro. Su evocación del sueño se produjo anoche, al cabo de un encuentro de ex alumnos del Liceo. El relato del sueño se compuso esta misma mañana de 1996 mientras pensaba en la imagen –soñada– de aquellos cuerpos clavados en sus sillas preguntándose por qué volvían a representarse con tanta nitidez esos recuerdos de las luces–. Volvía aquella luz filtrada por las pantallas de pergamino que rebotaba en superficies igualmente amarillas de barniz, tiñendo todo, proyectando sombras sobre partes de cuerpos, mitades de caras y espacios huecos de pura oscuridad cerca del piso. Evocando esa luz, se imagina capaz de narrar una historia encajada en el interior de... ¿Otra historia?, se preguntaba Wolff. No: dentro de sí. Justo en el centro de sí misma y no en un pedazo de otra historia que la contiene... En otra historia –pensaba Wolff– se traman casi todas las historias, por lo menos, desde Homero. En cambio, uno tendría que permitirse urdir las dentro de sí, como aquella pelota representada en un *Scientific American* de los años ochenta... (Fogwill, 2018: pp. 17-18).

En Fogwill, contar es urdir una trama, histórica y ficcional a la vez, en la que la memoria, la percepción, las emociones, la imaginación y la lengua son lugares lábiles pero productivos que permiten reflexionar y contar. Por eso, el tratamiento “realista” de las dos novelas es muy distinto: en Fogwill, es la reflexión crítica sobre los propios materiales con los que se construye cualquier historia la que está en primer plano.

Los capítulos de *Los reventados* llevan, como dijimos, los nombres de algunos personajes: “El Escribano Muerto”, “el Ladrón de Expedientes”, “Rosqueta”, “El príncipe”, “El chocolatero”, y esas formas nominales evocan más la caricatura que descansa, o bien en la literalización de lo que los personajes, efectivamente, hacen (en sus “pedaleos”), o bien en su reverso irónico. Para subrayar el “reventamiento” de los personajes, el narrador en tercera de Asís recurre, desde el principio, a juegos lingüísticos implicados en el nombre “Rosqueta” para ir conformando una jerga porteña (“estar en

una bicicleta”, “hacer roscas”, “andar checonato”, etc.) que da a su lengua literaria el carácter de un lunfardo fechado, reiterativo, plano, representativo del “tipo social reventado”, que no distingue diferencias sustanciales entre los personajes, sino más bien los uniformiza en un mismo hablar común. Así, en general frente a la pregunta de “¿cómo estás?”, la respuesta invariable, sea quien sea el que la enuncie es: “aquí, pedaleando”. Independientemente de los distintos grados de “estar reventado”, los límites con “los giles” (o los “verdaderos reventados”) y con “los hijos de puta” son nítidos: la piel del “reventado” es la del camaleón, la de quien simula una etnicidad que perdió y en la que no cree, pero que resulta imprescindible para poder prenderse del que gane. Aunque la mayoría de los “pedaleos” que se narran terminan en fracaso –y el principal es el fracaso de la venta de los *posters* en Ezeiza de Perón con su caniche en Madrid–, el mundo de “los reventados” celebra cualquier “salvación” o “enganche de la liana”, sin importar la ausencia de pruritos éticos, sin importar si para conseguirlo se recurra a la traición. El mundo de los “reventados” de Asís puede, por eso, entenderse como un mundo de “rejunte”, como afirma Christian Ferrer (2001/2002), en el que los personajes no construyen vínculos sociales sólidos –ni mucho menos solidarios o colectivos–, sino que estos son simulados en función de los que los otros pueden dar como posibilidad del “pedaleo”, y para los que los acontecimientos históricos son siempre leídos como la posibilidad de un nuevo pedaleo, el batacazo de alguna venta de *merchandising* de imágenes o textos truchos y falsos. “Estar al costado,” pero “prendidos” es la máxima de Rocamora, lugar de enunciación privilegiado que, desde ese margen, concibe la política como espectáculo y farsa: “el 20/06 habrá un circo completo, un acto de la gran puta, van a venir negros de todas las provincias para ver al viejo ese, algo hay que hacer” (Asís, 2015: p. 28). De este modo, los “reventados”, al costado de la historia, simulando ser simpatizantes de distintos movimientos sociales, solo porque el negocio así lo requiere, no pueden explicarse bien qué ocurre y sus reflexiones sobre el mundo no trascienden la de la ley del más fuerte de la selva, un biologicismo que descrea de las formas políticas y subraya el carácter individualista, egoísta y mezquino que los mueve como formas de sociabilidad “reventadas”. La novela realista de Asís no deja nada sin explicar: la “legalidad” de “los reventados” empieza y termina ahí. El resto del relato descansa en breves y esporádicos fantaseos bovaristas, utopías compensatorias y caricaturescas.

El presente de enunciación de *Vivir afuera* es 1994/1997 y si bien las dos novelas trabajan con fechas muy puntuales, en Asís las referencias históricas se limitan a enmarcar como contexto la historia desde la masacre de Ezeiza (20/06/1973) hasta el asesinato de Rucci (25/09/1973), sin que ninguno de los personajes, ni Rocamora ni el narrador, profundicen en otros vínculos posibles que desbaraten la linealidad o, acaso, la circularidad que la novela traza: el asesinato de Rucci remite a la masacre de Ezeiza y esta, al primero. La carnavalización depredadora que los “reventados” introducen en Ezeiza fricciona con los cánticos y los vítores militantes, tal vez evidenciando más su carácter trágico, lo que podría sugerir una pregunta sobre la forma de entender la picaresca de H. González: ¿la picaresca es la contracara de la tragedia? Hacia el final, el regreso de Ezeiza, ya sin celebraciones, y los gritos “reventados” de Willy que sigue intentando vender un poster del líder, se construye un clima de profundo desengaño que habría que volver a revisar. Si bien el mundo machista y guapo de los “reventados” prohíbe cualquier atisbo de expresión emocional, y más allá de la voz socarrona de Rocamora del final, el lector entiende que es en Cristóbal donde se cifra la voz trágica: “Willy [...] –no me dejes solo, eh –casi le imploró” (Asís, 2015: p. 271), y Willy es el “reventado” sacrificado.

En Fogwill el año 1994/1996 sirve para anclar el relato de los itinerarios de seis personajes en el contexto del menemismo, pero las reflexiones, los relatos, los saberes y los recuerdos de estos viajan por distintos momentos de la historia argentina y construyen analogías y correspondencias, explícitas o sugeridas, que contribuyen a trazar distintas líneas de continuidad posibles: “Recordando parece todo igual, pensaba Wolff, mientras comparaba el final de esa mañana de 1997 con cualquiera de las escenas de los años setenta que, de tan iguales, se confundían en su memoria” (Fogwill, 2018: p. 394). También, a diferencia de la novela de Asís, no hay una jerga que identifique a “un tipo reven-tado”, sino que el tratamiento de las hablas de los distintos personajes distinguen, en principio, dos códigos sociales: el del mundo de los personajes del conurbano sur (Mariana, el Pichi y Susi) y el de los que viven y circulan por Buenos Aires (Wolff, Saúl y Diana). Pero, además, el narrador en tercera de Fogwill pone en funcionamiento otros códigos lingüísticos, históricos y sociales, que remiten a otros mundos (por ejemplo, el de las órdenes militares, o el de los servicios, o el de los informes policiales) y mueven la historia, algunos de los cuales son enunciados por una voz que el lector desconoce y que subraya su impersonalidad, como si fueran registros interceptados de distintos modos de funcionamiento, administración y control de la información y, finalmente, del poder.

Revisando el historial del Internet Explorer salta lo mismo. Lo bueno de la versión nueva de Microsoft que instalaron es que loguea todo lo que estuvieron navegando en cada terminal. Este tipo es el que más usa el servicio, entra todos los días, menos los sábados, siempre a las mismas horas, a los mismos sitios. No pasa un día sin que entre en la página de Duesberg. Imprimimos un índice para que alguno que sepa algo de biología la clasifique. No se entiende bien qué dice, pero lo destacamos porque es una de las páginas que figura como objetivo en los *trackings* americanos y si los gringos sospechan, por algo será. O el Infoseek o los mismos tipos que publican la página en Berkeley destacan las palabras clave, *Drugs*, *CIA*, *State Department*, *War*, *Drogas*, *CIA*, o sea: Departamento de Estado, Guerra, Guerra Bacteriológica, Censura en Internet, demasiados farolitos prendidos juntos como para que a alguien se le pueda escapar como objetivo. El tipo mandó y recibió correos desde ese sitio, pero los metió en un disquete y en el *server* de esta red no hay modo de recuperar los datos. También mira los diarios de Israel en esta PC, cada tanto lee *Clarín* y el *NYTimes* y como todos los médicos es un pajero: no pasa semana sin que navegue por uno o dos sitios como [sic], siempre los mismos. Eso no se ocupa de borrarlo, en cambio, el correo a las universidades y los datos que recibe los borra siempre y antes de apagar se ocupa de eliminar todos los archivos temporarios, como si buscara esconder algo. Si la red estuviese bien instalada, se podría recuperar todo lo que borró, pero esta es una red de hospital, pensada para esta clase de gente que viene a trabajar un ratito y le importa un carajo lo que puedan necesitar las autoridades (Fogwill, 2018: pp. 400-401).

El tono de sospecha y paranoia sobre lo que “no se ve” –la novela termina con la voz de un “consolador” que reafirma lo que se sospechaba: los personajes son “marcados” para cualquier necesidad de información futura– es elocuente sobre el particular tratamiento del realismo que Fogwill despliega en esta y otras novelas. Si desde su perspectiva, trabajar con el realismo clásico no sirve porque el realismo trabaja con las categorías de la realidad y las categorías de la realidad son, fundamentalmente, ocultativas, se entiende cómo la reflexión sobre los significados sociales de las palabras, su

alcance, su funcionalismo o su reutilización es clave para entender la “conversión” que realiza sobre los presupuestos “realistas”: “escribir es pensar”.

El mundo social del conurbano sur, conformado por la autopista, Quilmes, Berazategui y Florencio Varela, es el mundo de los punteros, Pichi y Piero. Una zona de ese mundo recuerda a los “reventados” de Asís. De hecho, el intertexto está explicitado en *Vivir afuera*: tanto Mariana, como el Pichi y Susi, reactualizan el código de la jerga lunfarda de Asís para pensar quién es “reventado”, qué es ser “reventado” y “gil”, o “reventado” y “genio”, o “reventado” e “hijo de puta”, o “reventado” y “loco”. Y, en particular, Mariana pareciera condensar muchas de las características del reventado de Asís, no solo por cómo habla, sino también porque, si bien su deseo no está en el dinero, pero sí, en cambio, en la merca, no pareciera tener ningún prurito ético para conseguirla –lo delata al Pichi, entre otras cosas– y además es “un gato” que “hace gatos” que piensa:

[...] Me llamo María Eva pero la verdad que todos me dicen Mariana y que los giles me pongan el nombre que más ganas les dé. [...] Lo único que me interesa es pasar bien los años que me quedan. Te digo de verdad que nunca quise llegar a los 30 y ser una reventada que llora y se amarga en una casa planchándole la ropa a un negro... (Fogwill, 2018: p. 135).

El Pichi, que es el mismo personaje que protagoniza *Los pichiciegos*, tiene transas de drogas con los villeros de San Isidro y el Tigre, y con la brigada, está en “afanos, apretadas y movidas grandes”. De este modo, el presente “reventado” del Pichi es el futuro anunciado en *Los pichiciegos*, cuando alguien “pichi” como él, que además tiene muchos saberes sobre la historia y sobre la guerra, sabe que los pactos y las promesas de integración social, con la capitulación, son una mentira. Pichi es un “reventado” desengañado que sabe que en Mar del Plata, “ciudad revigilada” y donde van “los giles”, manda “la Federal”, que maneja todos los “curros”.

A diferencia de la novela de Asís, en la que prácticamente todo se explica, en *Vivir afuera* hay momentos de ambigüedad que no se resuelven: por ejemplo, cuando el Pichi va a dar su testimonio de los recuerdos de Malvinas a un escritor que está en una librería del shopping –escena que reactualiza el presente de enunciación de *Los pichiciegos*– ¿es Quique Frog?, ¿quién es el objetivo que es marcado, el Pichi o el escritor? O momentos donde no se puede saber quién narra o fantasea, o ¿de qué trabaja Wolff? ¿Es editor y crítico, pero tiene un auto de la gobernación? ¿Por quiénes o para qué son “marcados” los personajes?

Hay en archivos un informe de agosto que da cuenta de intereses varios para seguir teniendo al objetivo Platygosky. En la rutina de la fecha se corroboran las consideraciones del personal que lo elevó en aquella oportunidad. Las observaciones se realizan en la fecha porque en dos visitas previas a la librería se encontraba cerrada. El miércoles estaba el objetivo que utiliza el piso alto pero el local permaneció cerrado. En la vidriera, Platygosky exhibe obras presuntamente escritas por el objetivo que todas las tardes escribe y recibe visitas en el piso alto del local. Los títulos están detallados en el informe de rutina 254 bis en el que se elevó un pedido de información técnica, con la recomendación de chequearlo más en profundidad con el recurso de un lector técnico habilitado. Esto, por la información obtenida del librero, que revela que el otro utiliza el espacio cedido para escribir libros sobre la marginalidad y a esos

efectos recibe con frecuencia la visita de informantes de personal de seguridad, a ex convictos de delitos comunes y subversión y a activistas que, supone, pertenecen al grupo Puerto Argentino. En el remito se reitera el pedido de chequeo y la información técnica sobre el material libros y agrega la recomendación de destacar a personal capacitado para mantener una conexión con este objetivo, dado que un avance de nuestra parte podría obstaculizar la mejor cobertura del objetivo Platygosky, que se considera una fuente a preservarse y que reitera en la fecha pruebas de su absoluta confianza en este personal. Yendo a los hechos, se informa que el local fue visitado por una pareja de motociclistas. Platygosky asevera que el hombre cuya señas particulares se adjuntan en el remito de la fecha sería un ex Malvinas de extrema derecha, que como el huésped que utiliza el entrepiso, evoluciona hacia posturas próximas a grupos trotskistas y de agitadores estudiantiles que se adiestran en prácticas de lucha callejera. Se atribuye la relación entre ambos a una data del año ochenta y dos y motivada por las investigaciones que el objetivo realizaba a los fines de un libro sobre la guerra (Fogwill, 2018: pp. 407-408).

En la novela de Fogwill, las instituciones legales (la religión, el hospital, la policía, los políticos, etc.) e ilegales (la prostitución, las drogas, los espías y los servicios) son actores centrales que aparecen para pensar, críticamente, los modos en que participan de la producción, administración y control de poder: de la vida, de la enfermedad, de la muerte. Y así como la verdad y la mentira no son antagónicas en Fogwill –tampoco en Asís–, la legalidad y la ilegalidad tampoco. La clave entonces no es si un relato es verdadero o falso, sino si se lo cree verdadero: saber contar y vender es hacer una verdad –y en Asís también–, aunque se digan mentiras. Pero los personajes de Fogwill no son solo buscas: algunos saben contar historias y tienen deseos, aunque estos no duren demasiado y sean tan volátiles como sus fantasías. Y los que mejor cuentan historias son, acaso, los que están más reventados: Mariana, el Pichi, y el judío errante, gordo, trolo, enfermo, poeta y tanguero. Las historias, los poemas, las canciones, que circulan en *Vivir afuera* hacen preguntarse al lector: ¿vivir afuera de dónde?, ¿hay un afuera?

Referencias bibliográficas

- Asís, J. (1980). *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires: Losada.
- (2015). *Los reventados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Feld, C. y Franco, M. (Dir.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la Posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrer, Ch. (2001/2002). Supervivencia y predación. *El Ojo Mocho*, 16, 42-50.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fogwill, R. (2006). *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Interzona.
- (2016). *Diálogos en el campo enemigo*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2018). *Vivir afuera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- González, H. (20021/2002). La figura literaria del reventado como teoría picaresca de la política. *El Ojo Mocho*, 16, 30-42.

González, H., Ferrer, Ch., Rinesi, E., Vernik, E., López, M. P. y Martínez, F. (2001/2002). Entrevista a Jorge Asís. *El Ojo Mocho*, 16, 2-29.

O'Donnell, G. y Schmitter P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas*. Buenos Aires: Prometeo.

Schwarzböck, S. (2015). *Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Capítulo 3

*Más allá de la esquina,
la villa en la narrativa actual*



Apuntes para una literatura complaciente: el festejo y la naturalización de la marginalidad en la narrativa argentina de los años cero



LUCAS PANAIÁ

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En los meses previos a diciembre de 2001 y aún con más fuerza en los años posteriores, un notorio interés por la marginalidad copa informes periodísticos, series y programas documentales de la televisión argentina. La tendencia tiene su réplica en la ficción literaria y así muchos escritores de las nuevas promociones comienzan a referir la exclusión social en sus relatos y centran su atención en el espacio de la villa miseria. Entre estos textos se ubican *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (2003), de Cristian Alarcón; *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), de Leonardo Oyola, y *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara. Más cerca de la fascinación que de la denuncia política, la literatura va a jugar un papel ambiguo a la hora de hablar de aquellos que se quedaron afuera.

El éxtasis marginalista

Diciembre de 2001 muestra la marginalidad en la Argentina en carne viva. En rigor, la explosión de la miseria es consecuencia de una larga historia de vergüenzas, endeudamiento externo y exclusiones que por años se calienta a fuego lento y alcanza proporciones de pesadilla para esa fecha: la devaluación dispuesta por el Rodrigazo (1975), la desindustrialización y la concentración económica que se inicia con la última dictadura cívico-militar (1976-1983), la hiperinflación (1989-1990) y el estrago neoliberal del plan de convertibilidad (1991-2001). Aunque la cifra del derrumbe del país comprende el último cuarto del siglo XX, la revuelta popular del 20 de diciembre de 2001 es la jornada que marca a rojo el almanaque y enrostra las bases desmanteladas de una sociedad que se había

contado entre las más igualitarias y prósperas de la región. Ante ese panorama de pobreza extendida, muchos escritores que publican sus primeras obras al despuntar el nuevo siglo se ven interpelados a dar cuenta de una emergencia social que ya no es posible ignorar. En ese orden, la villa miseria como espacio por antonomasia del excluido gana protagonismo en distintos textos. Las villas o los barrios informales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y su conurbano crecieron, se multiplicaron y hace tiempo que muestran la permanencia del asentamiento. Si bien es verdad que las representaciones de la villa no constituyen en sí mismas mayor novedad en nuestra literatura, nunca antes habían sido tan diversos los géneros y las perspectivas que se apuran a tomar el desafío: el testimonio, la crónica, el policial en una línea cercana a la novela negra, un realismo delirante y, algo después, una reescritura de la gauchesca con *El guacho Martín Fierro* (Factotum, 2011), de Oscar Fariña.

Ahora bien, ¿urge en estos escritores el imperativo de pronunciarse acerca de las cuestiones de su tiempo? O acaso, menos pretencioso, ¿hay un intento de comprensión del momento que se vive? ¿Debería haberlo? Lo cierto es que el repentino interés por la villa forma parte de un fenómeno mucho más amplio que excede con creces los alcances restringidos de nuestro mercado editorial: asistimos en la Argentina al descubrimiento maravillado de la marginalidad. A esto llamo el éxtasis marginalista. Los medios de comunicación protagonizan el hallazgo y en esa mirada arrebatada hay mucho de fascinación. Es que en la fascinación, a no dudar, una buena porción de clase media urbana encuentra un punto de confluencia bastante cómodo para la culpa, la sorpresa, la impotencia y el compromiso fácil. Pues bien, la literatura también va a participar en esto. En ocasiones, incluso, en las narraciones va a predominar un tono festivo e irreverente que se parece demasiado al que destila el colorido y extravagante festival que se monta desde la televisión en torno a la figura del villero y, en un sentido más amplio, del marginal en sí. Corolario, el morbo en cuestión no es muy distinto al que ostentan algunos programas televisivos de carácter documentalista que comienzan a proliferar con la gran crisis.

A partir de 2004 gana popularidad el programa *Policías en acción* (Canal 13), en donde es posible ver cómo la cámara de televisión acompaña por el conurbano a los móviles de la Policía Bonaerense y filma sus patrullajes por las villas y las barriadas que han sido más castigadas por el neoliberalismo económico de los años noventa. Aunque formatos similares existen en otros países, *Policías en acción* cuenta acá con el territorio desolado que la catastrófica recesión ha dejado como telón de fondo. Si bien los cordones suburbanos aparecen en esos segmentos televisivos como un espacio visceral y violento, al mismo tiempo proponen una galería de situaciones grotescas, reyertas vecinales y personajes pintorescos que hacen la delicia del televidente de las clases más o menos acomodadas. En la prehistoria inmediata de las redes sociales, algunas pegadas de *Policías en acción* son tan exitosas que hacen furor en millares de reproducciones del portal de internet YouTube. Estos videos exponen las penurias de la vida suburbana en comisarías, dependencias municipales o guardias de la salud pública (basta mencionar acá el video que se recuerda por la frase: “¿Y Candela?, ¿y la moto?”).¹

1 En el video se mostraba la conmoción de un hombre que acababa de chocar con su moto y, mientras esperaba ser atendido en el Hospital Dr. Eduardo Wilde de Avellaneda, le preguntaba una y mil veces a su dolorida mujer por la hija de ambos (“Candela”), ya que no parecía recordar que la pequeña no estaba con ellos en el momento del accidente, hecho que también parecía haber olvidado.

El riesgo de toda esa celebración bizarra es que la violencia, la miseria, el embrutecimiento, la desidia estatal y la exclusión queden disfrazados o naturalizados en ese costumbrismo chillón y gracioso que provoca tanta risa. En los hechos, programas como *Policías en acción* son la contracara de las multitudinarias marchas en reclamo de seguridad contra el delito que se suceden con el caso Blumberg, a raíz del secuestro y asesinato de un joven estudiante de ingeniería por parte de sus captores. La televisión ha aprendido que la marginalidad, además de peligrosa, puede ser divertida.

Hay que decir que el éxtasis marginalista confluye con un interés por la extravagancia o lo insólito, búsqueda que corresponde a una sensibilidad de época bien asentada. Ya desde fines de los años noventa y más todavía en los años cero, se extiende el adjetivo “bizarro” como una muletilla afectada para decir de manera *cool* que algo es raro o, mejor, un delirio. No es de extrañar así que la marginalidad se convierta también en un nicho de lo bizarro. Si la exclusión llegó para quedarse, una opción rápida va a ser estetizarla, volverla atractiva. Y todavía más, festejarla: hacer un banquete bizarro con ella y divertirse. Claro que el prejuicio no se suprime en la risa, ni siquiera se disuelve. Por el contrario, la risa del incluido potencia el prejuicio al extremo y deja al villero en el lugar del ignorante, del chorro, del que habla mal, del negro cabeza. Con la tendencia ya consolidada, la última pegada de la marginalidad bizarra en los años cero es la aparición de Zulma Lobato en las emisiones de *Hechos y protagonistas*, programa conducido por Anabela Ascar en Crónica TV. Si bien Zulma Lobato llega a la pantalla para denunciar la situación lastimosa de las travestis en la zona de Camino de Cintura y ruta 8 (José León Suárez), donde las trabajadoras sexuales deben aportar a la caja policial y si no prepararse para el maltrato y el arresto, la televisión ve enseguida en ella una estrella bizarra. Pobre, con la visión reducida e incómoda con sus pelucas y vestidos que la dejan lejos de la efigie sensual y estereotipada de la travesti *glam*, se vuelve pronto objeto de burla despiadada.

La literatura correspondiente a este auge narrativo, por su parte, aparece en editoriales como Interzona o Eterna Cadencia, surgidas también en los años cero y con un catálogo que oscila entre los títulos consagrados, el prestigio académico y las ansias de novedad. La noción del libro como objeto de diseño (tapas de ilustraciones vistosas o códigos de barra *extra large*) y la misma ubicación de los locales de venta de estas editoriales (el simétrico y afrancesado Pasaje Rivarola o una vieja casa reciclada del Palermo sofisticado) enseñan toda una pretensión estética. Así las cosas, el destinatario previsible para estos relatos va a ser un lector sin mayores apuros económicos que tiene sed de periferia, cumbia y realismo brutal.

No es frecuente en nuestra literatura que la villa puede ser contada por el que la vivió o la vive... El poeta César González, nacido en la Carlos Gardel de Morón, nos habla acerca de lo que significa crecer en medio de la falta de oportunidades en algunos versos de *La venganza del cordero atado* (2010), poemario que publica con el seudónimo de Camilo Blajaquis. La villa es “otro mundo”, en donde “los cascotes inventan caminos para impedir que el barro muerda los tobillos” (p. 49) y los “Maradonas están en cana, laburan en lo que pueden o los mató la policía” (p. 50). “De pibe chorro a poeta” dice la contratapa del libro, pero... ¿cuántos pueden hacer trayecto? No es sencillo acceder al circuito editorial y a la página escrita, mucho menos si se viene de la villa. De todas maneras, tampoco es que el origen del escritor asegure necesariamente mayor legitimidad a la hora de referir la cuestión. En verdad, acá no se trata de hablar de pobreza, sino de pensar de qué manera la literatura da cuenta de ella: cómo la narra, de qué she hace cargo, qué tiene para decir.

A los jóvenes de hoy, testimonio e imposturas: “esos pibes son como bombas pequeñas”

El relato testimonial se vuelve una forma privilegiada en América Latina para recuperar la voz de aquellos que siempre han sido silenciados. Ya *Los hijos de Sánchez* del antropólogo norteamericano Oscar Lewis (publicado en 1961 en inglés y en 1964 en español por Fondo de Cultura Económica) saca chapa de clásico al poner en práctica el método de “autobiografías múltiples” y transcribir los testimonios que una familia de raigambre campesina asentada en la ciudad de México ha dado frente a una cinta grabadora. Los Sánchez viven hacinados en el cuarto de una vecindad, fenómeno habitacional que se hizo popular en la pantalla televisa de todo el continente a partir de la versión más edulcorada, tontona y entrañable que supo brindar uno de sus vecinos más conspicuos, *El Chavo del 8*. Oscar Lewis habla de una “cultura de la pobreza”, concepto que engloba todas las estrategias que permiten subsistir con muy poco en medio de un espacio como el urbano en donde todo está pensado para consumir: ¿qué sabemos acerca del patrón de conducta y supervivencia de los que menos tienen? Además, marca un espacio vacante en la literatura de nuestros países: así como los escritores europeos en la novela realista del siglo XIX han dado cuenta del infortunio de todos aquellos que ven su vida afectada como consecuencia de las duras condiciones impuestas por la industrialización y la urbanización vertiginosa en los países centrales, no hay una producción análoga en los países latinoamericanos, más ocupados con el problema de la tierra y la cuestión indígena. Así, el testimonio puede venir a ser el género que nos refiriera la situación de todos los que sufren la miseria y el trabajo precario en las desmesuradas ciudades de los países en desarrollo.

Mabel Moraña entiende que el testimonio es una suerte de “literatura de resistencia” en tanto muchas veces aborda problemáticas que han quedado relegadas al margen o a la periferia social (2013). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (Norma, 2003), de Cristian Alarcón, recupera la tradición del género testimonial y nos cuenta acerca de la figura de un pibe chorro acribillado por la policía, Víctor Manuel el Frente Vital de San Fernando, que ha alcanzado la estatura de mito popular a la manera de aquellos bandidos rurales del interior que gozaban del respeto y la gratitud del pueblo en las primeras décadas del siglo XX. En la Argentina inclemente del desmoronamiento neoliberal, muchachos con ropa deportiva y gorrita llevan sus ofrendas de cerveza y porros a la tumba del Cementerio Municipal y le piden protección al “ídolo pagano”. Sucede que si el orden imperante es injusto y solo asegura la impunidad de los poderosos, aquel que haya transgredido ese orden va a adquirir ribetes heroicos.

En el pasado inmediato, Víctor Manuel Vital gana el cariño de su pueblo al repartir entre la gente de la villa lo que obtiene en sus robos. Su pago chico son las barriadas pobres que se desparraman al oeste de la estación San Fernando C, en el segundo cordón bonaerense, una zona en donde se entremezclan los aserraderos que trabajan la madera blanda de las islas del Paraná, los monoblocs, las casitas obreras, las casas centenarias, los galpones y las villas que desbordan las cuadrículas del catastro municipal. El cronista afirma su empatía con el Robin Hood del suburbio y es fácil coincidir con él: el muchacho tiene códigos, nunca traiciona y va de frente, auxilia a los desesperados y redistribuye lo que obtiene a punta de su revólver calibre 32. Vital no solo es un líder carismático y un justiciero de por sí seductor, una especie de *dandy* villero, siempre perfumado, bien empilchado y recién baña-

do, sino que además es el único que a través de la solidaridad y el respeto puede preservar un orden mínimo en la comunidad, de donde el Estado se había retirado raudo hacía tiempo. Pese a tener los pulmones picados por el pegamento y soportar todo tipo de humillaciones en las dependencias estatales, son los villeros los que tienen valores y, en cambio, la yuta es la que mata a quemarropa: de esa manera acribilla al Frente cuando se halla indefenso bajo la mesa de un rancho, en una mañana de febrero de 1999. El accionar de la gorra, en verdad, se asimila al de los delincuentes e incluso es más cruento y sanguinario, porque ambicionan un trofeo que no tiene que nada que ver con las necesidades básicas de subsistencia: "...los policías comparten los golpes que dan como si repartieran parte de un botín, como si cada culatazo, cada trompada o patada fuera parte de un botín simbólico que también dividen" (Alarcón, 2009: p. 109). Así las cosas, la yuta del gatillo inmediato y los transas que arruinan a los pibes con su droga barata son villanos fáciles.

Ahora bien, el cronista va más allá de la empatía y cae embelesado ante al fenómeno que aborda. La embestida de los pibes chorros que se quedaron afuera de todo se agencia así una lectura en clave política y encuentra resonancias de la juventud militante del pasado reciente en el robo a un camión de La Serenísima: "...lo repartieron a la manera en que durante la década del setenta los militantes de las organizaciones armadas" (p. 62). Más allá de la similitud que puede resguardar la acción, la analogía es riesgosa porque implica equiparar la delincuencia desesperada de la marginalidad con la voluntad programática de jóvenes de las organizaciones políticas armadas. La jugada suena a disparate, aunque sin duda es efectista. El punto central con esto es que se vuelve a poner en debate el ejercicio de la violencia y su legitimidad. Es claro que ante una sociedad en donde algunos roban o se benefician del menemismo corrupto que mata de hambre y desmantela la industria nacional, sería más que ruin criticar el robo de los que nada tienen. La delincuencia juvenil no es más que una brutal redistribución de la riqueza y así obtiene una rápida justificación ya que

"...Javier, Manuel y Simón ingresaron, casi sin preámbulos al asalto a mano armada que les daría dinero como para vivir ellos también, a su manera, la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala (p. 105).

Pero también es cierto que Alarcón elige el atajo más corto, ya que ningún lector del universo progresista que presupone su *non fiction* va a negar que la desigualdad y la exclusión generan muerte y delito. Eso no está en discusión. Ahora bien, tampoco implica admitir tan fácil que la violencia de los jóvenes desamparados sea liberadora. Más aún, esa violencia en verdad es reaccionaria y no es más que un desesperado reflejo autodefensivo contra un mundo que segrega y condena. Por eso el sinsentido de esta furia queda al descubierto cuando, según cuenta el cronista, se arma un tiroteo entre los pibes de la villa y una bala perdida mata a una nena que juega en una casilla. El problema de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* es que de la rabia hace una mística, la vuelve épica. Ahí, claro, está la fascinación.

La certeza más fuerte del libro tal vez sea que la muerte siempre es joven en la villa. La muerte adolescente es una marca de clase, no hay forma de escapar y poco importa que se robe o no. De ahí que Daniel, con solo catorce años, pierda su vida en un accidente al asomarse por una ventana sin vidrios del tren blanco y reventar la cabeza contra la viga de hierro de la improvisada defensa que

buscaba evitar que los pasajeros subieran al vagón sin pagar el boleto: “El único hijo de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos” (p. 107). Lo que se entiende entonces es la urgencia, el a todo o nada, el desenfreno por ganar una partida que ya parece jugada de antemano. Mónica Bernabé sostiene que la crónica de Alarcón restituye la vida y los nombres de todos aquellos que Crónica TV exhibe como cadáveres sin identidad (2010). Eso es cierto, pero a la vez el cronista se encarga muy bien de expresar su individualidad. Su “yo” es categórico y omnipresente, al punto tal de que su primera persona a veces parece más importante que el testimonio de la comunidad que fue a buscar: “Cuando llegué a la villa...”, “Conocí la villa hasta llegar a sufrirla”, “A dos años de mi llegada al barrio” (pp. 16-18). Yo llegué, yo conocí, yo sufrí, yo-yo-yo-yo. No es esa, desde ya, la lección del *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, piedra basal del relato testimonial que todos los cronistas se encargan de citar en algún momento. Es cierto que en *Operación masacre* la primera persona se hace presente en el prólogo y relata su asombro ante la ominosa noticia de un “fusilado que vive” y luego repasa la aventura de la publicación de las notas iniciales en folletos nacionalistas y cómo el acecho de la policía se vuelve más despiadado a medida que avanza la campaña periodística. Pero, muy pronto, su “yo” sabe correrse a un costado y en la sección Las personas nos presenta a las víctimas del Estado criminal mayormente desde el sesgo de un narrador en tercera. Sucede que en *Operación masacre* importan los fusilamientos de obreros en los basurales de José León Suárez. En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* importa el acribillamiento del Frente, pero también la experiencia del cronista. Aquello que vivenció la figura externa será un conocimiento valioso que no debe dejarse de lado y tiene que reponerse sí o sí. En palabras coloquiales, el cronista no se va a correr nunca de la foto, sino que incluso se va a peinar para salir lo mejor posible. Y más, si el libro se hubiera escrito por estos años, la foto sería una *selfie*. ¿Yo etnográfico? Más bien aparece el riesgo constante de la autorreferencialidad. Esto no es malo en sí mismo, pero presupone el hablar de uno incluso cuando se intente hablar del otro. Un otro que además es el excluido, el acribillado, la víctima. ¿Mal de época?

El cronista va a ubicar su perspectiva, es de esperar, en un sitio distanciado del discurso de la prensa dominante y lo deja en claro: “Ellos [los pibes] tenían pensado hacer ese día lo que los diarios llaman ‘raid’” (p. 53). El inconveniente aparece por ejemplo cuando Daniel está internado en el Hospital de San Fernando, “conectado a todo tipo de tubos, sondas y máquinas” y los familiares organizan una “vaquita” para afrontar los gastos de la hospitalización:

Entre los trámites que Matilde había hecho en tribunales [...] había pedido que el estado provincial asumiera los gastos de la internación de Daniel. Apenas había reunido el dinero para comprar los pañales que necesitaba. Era fin de mes y tampoco yo tenía un centavo para ayudar (p. 112).

Acá hay que fastidiarse: ¿Un cronista de *Página/12* no tiene un centavo? Se puede entender que no quiera intervenir o “contaminar” la escena, si está como testigo, pero por qué decir que tiene menos que los que sobreviven en la villa o recolectan cartón de la basura. Casi dan ganas de pedir otra “vaquita” a los gritos, pero para Alarcón. El cronista no se priva de nada y al volver a la villa arrasa con los sánwiches de milanesa de una vecina:

Fue la primera vez en el día, nos habíamos encontrado a media mañana, que comimos. A esa altura tenía hambre, un hambre al que yo mismo había aprendido a controlar a lo largo de la jornada solo con saber tajantemente que no había qué llevarse a la boca. Cenamos nuestro bocado con una lentitud que disimulaba nuestra voracidad. “¿Está bueno?”, preguntó Estela. Y rió ante nuestro atorado sí. “Bueno, más vale que no quieran más porque no hay” (p. 125).

¿Él también tiene hambre? Es demasiado. Parece que hay algo vergonzoso en hablar de la marginalidad sin padecerla y eso hace que el cronista no termine de resolver bien su posicionamiento. Otras veces optará por mostrarse como un hombre de una clase más acomodada, potencial víctima fácil de los atracos de los pibes. El cronista entonces oscila, no sabe bien dónde ponerse.

Tal vez la escena más creíble y una de las más logradas del libro, en tanto no se preocupa por construir una figura intachable de sí, es la que lo muestra como testigo del intento de linchamiento de Brian, un pibe chorro que casi es ajusticiado por la misma gente de la villa, cansada ante ese muchachito que forma parte de los sapitos, pibes “empastillados [que] no diferencian a su madre de una comadreja y porque roban sin distinción de clase, sin códigos, sin el orden que había cuando el ‘Frente’ estaba ahí” (p. 146). Se deja leer: “Uno corrió hacia Brian, tras él los otros. Fueron dos segundos. Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha [...] amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. Observaba no sin morbo la situación...” (p. 143). En ese pasaje el cronista es un espectador *in situ* de *Policías en acción* y enrostra sin culpa el éxtasis marginalista. Bravo por él entonces, que ha dejado por un momento el encorsetado traje de la corrección política.

Villa azabache: las novelas policiales de Leonardo Oyola

Si el realismo piadoso y social fue la estética que en el siglo pasado adoptaron los escritores proletarios de Boedo para referir la miseria, el realismo bizarro va a ser la alternativa privilegiada en los años cero para narrar la marginalidad. El realismo bizarro no es más que la versión literaria del éxtasis marginalista, es el adoptar el ánimo de festejo y la mirada fascinada para narrar la exclusión de una buena parte de la población. Su recurso privilegiado va a ser la hipérbole, el resaltar las dificultades de quienes ya de por sí viven una situación extrema hasta volverlas una verdadera caricatura del desamparo social. Washington Cucurto (Santiago Vega) es el impulsor de esta tendencia y varios escritores van a alistarse en esa senda con obediencia escolar. Cucurto en *Cosa de negros* (Interzona, 2003) prueba suerte con el mundo de paraguayos y dominicanos que paran en pensiones, tugurios, megabailantas y fondas del barrio de Constitución casi en clave de pequeño Macondo urbano. ¿Un nuevo Caribe transplatino/guaraní?

Leonardo Oyola, en cambio, es el que va a tomar el realismo bizarro para hablar de la villa. Lo ha intentado ya desde el policial más duro en *Gólgota* (2008), en donde abundan los patas negras de la Bonaerense, el ajuste de cuentas y las sanadoras en las casillas de la Scasso, en el oeste del conurbano. Oyola va a volver a narrar la villa desde el género *noir* –sus novelas *Santería* (Aquilina, 2008) y *Sacrificio* (Aquilina, 2010) aparecen en la colección de policiales *Negro Absoluto*, que dirige el escritor Juan Sasturain– e incluso la primera de estas se cierra con una escena de despliegue cinematográfico en la que no faltan persecuciones por los pasillos, tiros, guardaespaldas, una mujer fatal de tacos altos y un auto

destrozado. No obstante, en estos dos textos también arremete con fuerza una suerte de realismo bizarro que no escatima situaciones delirantes, excesivas o escatológicas (vidas marginales y desaforadas, escenas de reviente, el guachín que caga el sorete más grande del mundo, etc.). Por supuesto, *Santería* no se priva tampoco de un costumbrismo exasperante que se detiene moroso en la siempre sofocante Nochebuena porteña, con imágenes reconocibles de sidra, pan dulce y vasitos de plástico sobre la mesa de caballetes. Es en esa oscilación entre lo bizarro y el costumbrismo que se juegan las novelas de Oyola.

Ahora bien, Oyola se esfuerza demasiado en mostrarnos todo el tiempo que la narradora de *Santería* es un personaje de la villa, Fátima Sánchez. De pequeña, Fati vendía chipa en la calle con Ña Chiquita y ahora, a sus veintisiete años, se la conoce como “Víbora Blanca”, tira las cartas y vive entre transas, guachines y policías en una especie de gran familia ensamblada. Todo esto suena a cliché, a exacerbación de crónica policial, al estereotipo que se tiene de la villa desde afuera. Aunque Fátima nació en el Bajo Flores, el centro de la acción transcurre en Puerto Apache, una villa que a mediados de los años noventa agoniza frente a la avanzada de las topadoras que allanan el camino del Puerto Madero primermundista. El gran acierto de *Santería*, con todo, es el abordaje de las supersticiones populares que va desde la devoción por el Gauchito Gil a San la Muerte, con pivote en relatos míticos de raigambre provincial que circulan entre las casillas y en una comunidad brasileña –tal vez la menos numerosa entre las de los países hermanos en las villas porteñas– que aporta resonancias de candomblé al imaginario de sanadoras y videntes que trabaja la novela. La villana es la Marabunta, un diablo con piernas altísimas y cabellera de fuego que salió también de la villa, pero se volvió una puta cara de los poderosos y construyó un imperio desde el cual exige ahora que Fátima use sus poderes y logre un amarre amoroso que asegure la incondicionalidad de un hombre proletario, feo y casado (cada cual puede ver en esto una serie de contrariedades o no). Fátima se niega a estropear una pareja y se gana así el encono de la poderosa mujer. La que se quedó en la villa puede salir con un transa, pero tiene valores sin mácula, en cambio la que se fue cayó en la corrupción y se vendió a la injusticia del mundo. El protagonismo de la subjetividad femenina es notable y desde esta sensibilidad se opta por narrar la villa, como también la transmisión del don místico es el legado de una mujer (Ña Chiquita). El hombre, mientras tanto, queda en el papel secundón de guardián curtido por los años (Aguirre, el cana bueno) o bien de consorte amoroso regular (Ray, Charly). Esta preponderancia femenina parece responder al papel que juegan las mujeres en medio del desastre menemista, al volverse ellas el último bastión de resistencia familiar en los primeros piquetes, en las marchas de jubilados y en los merenderos de los barrios.

Lo icónico de la *Santería* –las estampitas, cartas y velas– se sustituye por lo ritual en *Sacrificio*, novela en donde se debe llevar a cabo una riesgosa prueba en una de las puertas del mismísimo infierno, oculta en un pueblo fantasma entre Tucumán y Catamarca. *Sacrificio* gana en su trama al ir más allá de la villa y adentrarse en la tierra arrasada que dejó el desmantelamiento de la red ferroviaria en los años noventa. En ese páramo seco y caluroso, los provincianos muertos de ojos blancos tienen algo de la Comala de Juan Rulfo y las leyendas del *supay* vestido de gaucho pobre y el desafío de la payada con los hermanos Tapia rememoran el duelo entre Santos Vega y Juan sin Ropa. La villa se narra desde el policial bizarro que va a institucionalizarse en un costumbrismo marginalista, los pueblos postrados del interior en cambio pueden abordarse en clave fantástica. La escritura de Oyola anuncia a gritos el camino que seguirá Gabriela Cabezón Cámara. Ella también va a echar mano al realismo bizarro para hablarnos de la villa.

La mirada bizarra, un relato complaciente

La Virgen Cabeza (Eterna Cadencia, 2009), de Gabriela Cabezón Cámara, es el relato paradigmático de la villa como festín bizarro. El mayor *freak* es Cleo, una travesti víctima de las vejaciones policiales y el machismo, descripta como una especie de albañil de metro noventa y peluca rubia, que alucina con una santa macrocefálica y narigona en un pedazo de cemento y, arrebatada en su delirio místico, se convierte en instrumento de la palabra salvadora de la virgen. El carácter asimétrico y grotesco de la virgen se reitera en distintos trozos de mampostería que enseñan figuras de improbables santos de la corte religioso-villera, todos caracterizados por la deformidad. El móvil de Crónica TV, el tinte amarillista y la "...lengua cumbianchera que fue contando la historia de todos, [...] de amor y de balas..." (Cabezón Cámara, 2009: p. 27) terminan por conformar la escenografía de la marginalidad bizarra que apuntala la novela. Una de las personalidades sanadas por la virgen cabeza es la misma Susana Giménez, actriz y conductora que tuvo su apogeo televisivo en la década menemista y que también contribuyó con lo suyo al auge de la televisión bizarra, al entrevistar en su living de la pantalla a fenómenos como el "hombre rata". En rigor, tanto *Hola Susana* como la novela de Cabezón Cámara apuestan a la misma lógica: la igualación entre lo alto y lo bajo, y así el *freak* se acomoda en los almohadones del sofá que antes horadaron las posaderas de Madonna, Sophia Loren o Paul McCartney.

En *La Virgen Cabeza*, la fascinación clasemediera por lo bizarro villero corre por cuenta del personaje de Qüity, una cronista palermitana, hastiada de todo, que visita la villa como una exploradora que se interna en la selva y sucumbe de pasión frente a la "anaconda" de Cleo. Es por eso que un guachín le suelta a Qüity: "Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti" (p. 118). Pese al pretendido cinismo intelectual y nihilista de Qüity, mujer que ha transitado las aulas de la carrera de Letras, su voz termina por caer en la culpa de la progresía bienpensante y así Kevin, el pequeño acribillado por la policía, es para ella un "negrito hermoso". En suma, la perspectiva de la cronista se asemeja a la de una colonizadora que llega a una tierra desconocida y teme no mostrarse suficientemente piadosa y comprensiva con el otro. El *negrito*, tan estigmatizado, debe atenuarse con un impostado *hermoso*. ¿Acaso hay que remarcarles a los lectores, en una novela que procura celebrar el festival bizarro, que a la vista de Qüity los pibes de la villa no son morochos sospechosos?, ¿es necesario?

En cualquier caso, la villa aparece narrada desde la idealización: hay en su organización comunitaria una alternativa utópica. La hermana Cleo establece un nuevo orden e inserta al villero en él: un inmenso estanque sembrado de peces que se multiplican en una abundancia de resonancia bíblica es el basamento de la comunidad. En este equilibrio precario, el villero es el predador de los peces y así se erige en la pirámide de un orden autónomo que lo exime de aportar a la caja de la policía corrupta y la red de punteros locales. "Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría" (p. 28). El milagro comunitario fracasa estrepitosamente cuando una feroz represión masacra la villa y las topadoras arrasan con las casillas para la construcción de un nuevo *country*. Con lo cual, hacia el final tenemos un giro melodramático: más allá de todo intento colectivo, la salvación es para unos pocos. Las elegidas son Cleo y Qüity, aquellas que pueden narrar lo sucedido y alcanzan la maternidad como coronación de su amor diverso. Las dos terminan recluidas en un búnker militarizado de Miami, forradas en dólares a partir del éxito de la composición de una ópera cumbia que las catapulta a la fama y las entroniza bajo el sol rajante de la Florida,

supuesta meca de latinoamericanos exitosos. Se aniquila así el espejismo comunitario y la preservación concluye por reproducir el sistema neoliberal de los años noventa en el que solo se salvan unos pocos. Por eso y aunque la acción se ubica en una Buenos Aires entontecida del futuro, *La Virgen Cabeza* es una celebración noventista en el nuevo milenio. De ahí los mencionados íconos de los años menemistas: Susana Giménez, Miami, la irrupción de Crónica TV y la televisión por cable como consumo masivo.

En la novela hay resabios del castellano del Siglo de Oro en la comunicación de Cleo con la virgen, pero también una suerte de *spanGLISH* o media lengua bufa de la llamada “ópera cumbia”, en donde aparecen los términos más o menos extendidos del inglés como lengua franca: “Fue por la virgen María / que cambió toda mi *life*: / me empezaron los milagros / y hasta la villa fue *nice*” (p. 21). Tal jerigonza, en verdad, se encuentra lejos de la cumbia y es más bien una parodia de esa lengua de mercado que se destina a un público internacional y se conoce con la vaga generalización de “latino”. Así, la ópera cumbia recuerda la fórmula también noventista de Machito Ponce, cantante argentino de sobreactuado acento caribeño que logró agobiar en las FM locales al rapear sobre voces femeninas en inglés. Se puede ver entonces un curioso parentesco con el tema “Samantha”, de Machito Ponce, un hit sobre una de las chicas del caso Coppola, escandalete que acaparó los mediodías televisivos por aquellas épocas: “Samantha, toda la noche se la aguanta / *She likes* de rodearse con los poderosos / Cha cha cha / Samantha, si tú la aprietas ella canta / *Check this out*”. Este anclaje noventista, lejos de ser un desmérito, muestra cómo Cabezón Cámara logra forjar un estilo propio a partir de las pautas de consumo y comportamiento del menemato.

“El poso”, la villa de la novela, alude en su nombre a La Cava, uno de los asentamientos más antiguos del Gran Buenos Aires, que debe su nombre a una vieja excavación que se realizó en su predio. La Cava se ubica en la rica comuna de San Isidro, donde la vecindad entre la miseria y el lujo es obscena, y sus lotes traseros lindan con un alto muro que la separa del exclusivo barrio Las Lomas. Por el mismo año en que se publicó *La Virgen Cabeza*, el intendente de San Isidro, Gustavo Posse (hijo del caudillo radical Melchor Posse, en la novela aludido como “Baltasar Postura”) intentó levantar otro muro que supuestamente resguardaría a los pudientes vecinos de La Horqueta de los indeseables de Villa Jardín, un barrio obrero del vecino San Fernando en los alrededores de la fábrica de neumáticos Fate. Ante el repudio generalizado y la rápida llegada de la intentona a los medios de comunicación, la ilusión aislacionista se frustró.

La primera novela de Cabezón Cámara se hace cargo de la tensión social y de ahí que elija dos narradoras muy distintas: una con pies en el barro y otra con el pesado bagaje académico de las chicas de Letras. Es claro que solo la primera escribe y la otra es grabada y transcripta. Cleo, “parlante”, solo tiene la oralidad y debe pasar por la pluma de Qüity. Sin embargo, ambas se llevan de maravillas y así terminan por animar una fábula amorosa que tiene mucho de conciliación quimérica y se desentiende bastante de ese país injusto y fragmentado que es la Argentina desde hace tiempo. Con todo, es una ilusión restringida y modesta: la pareja sustituye a la comunidad y se vuelve único e íntimo refugio de los anhelos y el futuro. Ahora bien, ¿qué pasa con el festejo de los placeres del reviente y los milagros villeros? *La Virgen Cabeza* es la cumbre del éxtasis marginalista y a la vez la muestra palpable de todas sus limitaciones: el camino del festejo bizarro no es inocente y desde ahí no hay denuncia posible, solo resignación a que la marginalidad sea nuestro paisaje permanente. Incluso más, la celebración de la marginalidad puede ser tan peligrosa como la indiferencia, ya que se trata del paso definitivo para naturalizarla de una vez y para siempre.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- Bernabé, M. (2010). Sobre márgenes, crónica y mercancía. *Boletín*, 15,1-17.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- Lewis, O. (1978). *Los hijos de Sánchez*. México: Joaquín Mortiz.
- Martin, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los años '90. En Seman, P y Vila, P (omp.), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 209-244). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Moraña, M. (2013). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En Pizarro, A. (Ed.), *América Latina: palabra, literatura y cultura* (pp. 113-150). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Oyola, L. (2008a). *Santería*. Buenos Aires: Aquilina.
- (2008b). *Gólgota*. Madrid: Salto de Página.
- (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.
- Sebreli, J. J. (1965). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Walsh, R. (1994). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.

La villa como espacio del conurbano en la narrativa argentina pos-2001 y el surgimiento de la distopía



GASTÓN ZARZA

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Resumen

A partir de la crisis de 2001, dos novelas que exploran el espacio de la villa y su relación con la contemporaneidad conforman lo que aquí llamamos “narrativa villera”. También se producen ficciones distópicas que problematizan las consecuencias imaginarias de esa crisis y plantean una sociedad futura donde solo resta sobrevivir. Las novelas que en este trabajo se analizan presentan nuevos espacios y nuevos sujetos, en tanto resultado de una causalidad social y económicamente apremiante. Buscan dar cuenta, a su vez, del nuevo conglomerado urbano, ubicando la villa como un espacio problemático y como manifestación de una realidad que ya no puede ser representada a partir de los procedimientos del realismo decimonónico. *Puerto Apache* (2002), de Juan Martini, o *La virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, entre otras, se caracterizan por exponer un fenómeno hasta entonces invisibilizado, y que en nuestra consideración representa la territorialidad del conurbano bonaerense. En este marco inscribimos la lectura de *Plop* (2002), de Rafael Pinedo. Podemos pensar esta ficción distópica como la contraposición de las otras novelas mencionadas. Es decir, en la evidencia de un espacio global devenido en ruinas. Ya no se trata del espacio de la villa como problema, sino de la desaparición de la sociedad tal como la conocemos. En otras palabras, las obras que representan el espacio del conurbano, de la villa, establecen una relación con el presente que permite la génesis de narrativas distópicas.

Literatura y crisis: nuevos espacios

La crisis de 2001 repercutió en el campo cultural y muchas manifestaciones artísticas entablaron un diálogo con la realidad de entonces. En el campo literario diversas obras dieron cuenta de nuevos

espacios y nuevos sujetos, en tanto resultado de una causalidad social y económicamente apremiante. Se trata de novelas que interrogan la relación entre representación y experiencia, en las que la villa adquiere un papel preponderante. Muchas de las obras literarias del período que abarca el fin del siglo y el comienzo del nuevo milenio encaran algunas cuestiones hasta entonces no problematizadas en la literatura. Estas obras mantienen una referencia directa con elementos de la realidad argentina de entonces y marcan un tono de época. Las novelas propuestas para el análisis que aquí ofrecemos buscan dar cuenta del nuevo conglomerado urbano, en el que ubican a la villa como un espacio problemático y como manifestación de una realidad que ya no puede ser representada a partir de los procedimientos del realismo decimonónico. *Puerto Apache* (2002), de Juan Martini, y *La virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, entre otras, se caracterizan por exponer un espacio como fenómeno hasta entonces invisibilizado.

En este marco inscribimos la lectura de otra novela escrita con posterioridad al 2001: *Plop* (2002), de Rafael Pinedo. Podemos pensar esta ficción distópica como la contrapartida de las otras novelas mencionadas, a partir de la evidencia de un espacio global devenido en ruinas. Ya no se trata del espacio de la villa como problema, sino de la desaparición de la sociedad tal como la conocemos. En este sentido, podemos pensarla como una continuación de lo que la narrativa villera postula. Esa zona de la literatura pos-2001, que presenta a la villa como problema, en palabras de Cortés Rocca, “mantienen con el ahora una relación levemente desajustada que le permite captar la pervivencia del pasado con el presente, su oscura residualidad y, también, su luminosidad por venir, su germen de futuro” (Cortés Rocca, 2018: p. 234). Esta es la clave de lectura que aquí proponemos: una continuidad entre un presente caótico y un futuro imaginable, en el lenguaje de la literatura.

Nueva narrativa villera

Luego de la crisis económica y social de 2001, una serie de obras literarias conforman lo que podemos llamar “narrativa villera”; exploran el espacio de la villa, los efectos que este espacio produce y su relación con un orden imperante, representado por el centro urbano. La villa se ubica, espacial y simbólicamente, en los márgenes del centro neurálgico del funcionamiento capitalista: la ciudad. De esta consideración parte nuestro análisis: la urbe traza un límite en el que la villa mantiene con el centro una relación de exclusión y se manifiesta como un efecto de los modos de producción capitalista. Cabe decir que las obras propuestas para este análisis no responden a los procedimientos propios de la literatura de denuncia social. La villa, su representación, los propios habitantes y el uso del lenguaje sirven, sobre todo, como procedimiento literario, es decir, no buscan reflejar una realidad a la manera de la crónica periodística, sino construir por medio de procedimientos literarios un espacio simbólico.

Hay que buscar la causalidad que permite la puesta en conflicto de estas cuestiones en el apremio social y económico que surge con la crisis. Naciones Unidas publica un reporte en 2003 que indica un número de 921 millones de personas, a nivel planetario, que viven en villas hacia el año 2001. La villa, como se ve, no es un fenómeno local, sino un efecto de la globalización capitalista. A partir de la crisis de 2001, se intensifica su visibilidad y se erige como un espacio permanente y global. ¿Cómo resignificar entonces un fenómeno global a partir de la peculiaridad de nuestro territorio?

Si bien la villa había estado presente en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX, las novelas propuestas resultan paradigmáticas. En *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara, la densa proliferación de viviendas precarias caracteriza rápidamente este espacio. El grupo de personas que allí se asienta expresa la imposibilidad de acceder a una vivienda regular, y con ello la ineficacia de un Estado que debiera garantizar los derechos básicos de los ciudadanos. Los sujetos que allí deambulan deben enfrentarse, para su supervivencia, a una geografía hostil. “En la narrativa villera, el espacio de la villa es paradójico. Se trata de un espacio abigarrado, laberíntico, superpoblado y, asimismo, de un lugar vaciado por un Estado en constante retirada: sin escolarización, sin ley, sin salud” (Cortés Rocca, 2018: p. 231). Es en este paisaje donde se constituyen las identidades y cuyas personas cuentan con sus correspondientes modos de autoridad.

Noviembre, las flores blancas, la merca, el amanecer en la autopista, la redacción, Daniel, su cámara Kirlian, yo, mi Smith & Wesson, los puentes, el asfalto, las tripas, el campo de golf, todo, todos entramos a la villa por el declive verde de grass que se estrellaba contra la mugrosa muralla marquesina de El Poso, ese centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y de muerte purulentas y chillonas (Cabezón Cámara, 2009: p. 43).

La pareja conformada por Cleopatra, una travesti que habla con el busto de la virgen, y Qüity, la periodista que fue a cubrir el milagro y se convirtió rápidamente en su amante, narran alternativamente las peripecias de la historia. Juntas van a componer una ópera cumbia con la que obtendrán la fama, hasta llegar a Miami, cuando todo devenga en ruinas. En el transcurso de la historia de estas dos excéntricas protagonistas se irán desplegando nuevas formas de organización de la sociedad cerrada que habita El Poso, la villa en cuestión, que permiten visualizar el funcionamiento de otras normas, otras formas de supervivencia, otros discursos. En este sentido entonces decimos que es paradójica: se expresa como desecho de un sistema, y a la vez manifiesta la posibilidad de otros esquemas organizativos. La comunidad que vive en ese barrio marginado cría peces carpa en un estanque construido para la ocasión. Es el principal recurso económico para sus habitantes, la salvación comunitaria que ofrece los medios materiales para vivir el día a día por medio de la autogestión. Las carpas, que devoran cualquier cosa que les arrojen, son robadas en el parque japonés y traídas a la villa para su reproducción. “Cualquier porquería comen, lo que comíamos nosotros le tirábamos, pancho, choripán y se lo comían con chimichurri y todo” (Cabezón Cámara, 2009: p. 67).

La otra novela mencionada, *Puerto Apache*, comparte el tono, la vertiginosidad de los hechos, el desencanto y la violencia. En una Buenos Aires globalizada se asienta sobre sus márgenes una comunidad no exenta de pobreza, desengaño y delincuencia. La novela se ubica temporalmente hacia finales de los años noventa: “Llegamos una noche, en el otoño del 2000. Reventamos los candados, las puertas y tomamos posesión” (Martini, 2002: p. 21). Los intersticios de la trama permiten mostrar la realidad de entonces: una época signada por las políticas neoliberales. El Rata, personaje principal y narrador, es un “villero ilustrado”, que recorre el itinerario ciudad-villa, y nos refleja esa realidad de manera cruda. Como en la novela de Cabezón Cámara, también encontramos aquí una comunidad cerrada, ubicada en la reserva ecológica de Buenos Aires y que está en constante enfrentamiento con los intereses de la economía capitalista: bancos, negocios inmobiliarios, la urbe.

La única idea que los presidentes y los empresarios y los capos tenían para la Reserva era quemarla. Todos querían quemarla, declararla inútil, yerma, se dice, evacuada por la fauna y hacer negocios. Mover guita. Toneladas de guita. Poner bancos, restaurantes, casinos clandestinos, hoteles, quilombos, emprendimientos así (Martini, 2002: p. 17).

Encontramos un procedimiento que liga a ambas novelas y es la relación de reciprocidad que la villa mantiene con la metrópoli. El Rata y Cúper (otro de los fundadores de Puerto Apache) recorren Plaza Dorrego, los bares de Corrientes, Puerto Madero como carteristas profesionales: con lo recaudado viven el día a día. En *La virgen cabeza*, Qüity y Daniel, junto a otros habitantes de la villa, hacen el trabajo vandálico de robar los peces durante la noche. Esa suerte de excursión nocturna al centro de la ciudad establece un itinerario significativo. El centro de la ciudad, en los acontecimientos de ambas novelas, provee los materiales necesarios para que en los márgenes se sobreviva con ellos y nada más. La villa no participa del circuito productivo de la gran ciudad; toma lo que ella deja, o a lo sumo lo que se le pueda usufructuar. Es una imagen que evoca los carros de los cartoneros y su transitar de Buenos Aires al conurbano, durante los días de la crisis; desempleados, que rescataban de los desechos aquello que les sirviera. La cría de las carpas es la adaptación a un esquema económico propio, autogestionado, como los mecanismos de la época del trueque, otra referencia más a la crisis.

Además de estas formas de asociación económica comunitaria, encontramos también otras formas de liderazgo. La Primera Junta conformada por el padre del Rata, Garmendia y el Chueco representan el núcleo de poder en *Puerto Apache*. Un núcleo verticalista que se disputa los espacios de poder con otros sujetos que aparecen en la novela. Son quienes van a dirimir cuestiones estratégicas en el armado de redes delictivas: la prostitución, el narcotráfico y otras mafias. En la novela de Cabezón Cámara, la forma de liderazgo de Cleopatra se basa en la religiosidad popular. Desde el momento que tiene la primera revelación, cuando la virgen le habla en la comisaría, luego de haber sido violada sistemáticamente por todos los policías, hasta la suntuosidad del busto de la virgen, erigido al borde del estanque con las carpas, todos los habitantes de El Poso le ofrecen a Cleopatra el respeto y las reverencias que se le ofrecen a una líder.

La desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres, tan ofendidos, tan golpeados y tan humillados y sin embargo tan dispuestos a creer en que hay salvación para ellos: el escultor, las travestis, las pibas, las gordas desdentadas, los pibes chorros, los albañiles, estaban todos reunidos ahí en El Poso convencidos de que la Virgen iba a protegerlos (Cabezón Cámara, 2009: p. 34).

Ese reducto de pobreza se construye en torno al centro de la metrópoli, y el liderazgo de Cleopatra surge de la misma comunidad, porque forma parte del pueblo al que representa. En *Puerto Apache*, justo en la entrada del asentamiento un cartel reza, categóricamente: “Somos un problema del siglo XXI” (Martini, 2002: p. 172). Frase que expresa la condición de la villa y sus habitantes. Garmendia, uno de los fundadores, evoca con nostalgia la “fundación” del lugar. Apenas unos veinte habían armado el plan: lotearon las calles y le dieron a cada cual lo suyo. Sin embargo, este reducto que surgió de la solidaridad y la organización comunitaria, gradualmente irá desembocando en la ruina. La mala dirigencia de la Primera Junta, junto con la muerte del principal integrante, padre del Rata, propiciará la debacle final.

Representación y espectáculo

Los medios juegan un rol relevante en ambas narraciones. Si bien este asunto podría ser tema de abordaje para otro análisis, cabe mencionarlo aquí para dar cuenta de las representaciones simbólicas que en las novelas se establecen respecto del poder mediático. En las novelas, los medios masivos transmiten, por medio de imágenes sensacionalistas, el funcionamiento de la organización villera. El Chueco señala, mientras en un bar de Puerto Apache, los personajes miran el noticiero:

Se dice de nosotros cualquier cosa, se dice que esto es una cueva de delincuentes, un nido de malandradas, borrachos y drogados, se dice que somos zurdos, vagos y pendencieros. Y no es así, repite. [...] Puerto Apache también está lleno de peones, albañiles, obreros del riel, empleados municipales, tacheros, mozos, vendedores (Martini, 2002: p. 63).

Cleopatra desfila por los programas de televisión contando las revelaciones que escucha de la virgen. La misma Susana Giménez, estrella televisiva, está involucrada en un milagro de la virgen. Por eso Cleopatra se hace famosa, y esa fama le permite intercalar su discurso religioso en el espectáculo televisivo. El barroco miserable de la villa permite esta mezcla: todo era posible, dice Qüity.

Si todo era posible, si hay espacio para imaginar nuevas utopías políticas, es porque el espacio de la villa da lugar a la configuración de (en palabras de la novela) una alegre multitud: de una superposición de sujetos que no son idénticos, que siguen siendo diferentes entre sí, y que no por eso dejan de estar juntos (Cortés Roca, 2016: p. 49).

Crisis y después

Es pertinente leer estas ficciones a la luz de los hechos sociales. Como es sabido, la crisis de 2001 significó un quiebre en la estabilidad del sistema neoliberal. La crisis laboral se tradujo en las leyes de flexibilización, y una economía en colapso devino en estallido social. La sociedad se movilizó, se manifestó, fue un factor insurgente de la crisis. A partir de diciembre de 2001, las calles fueron tomadas, y nuevas formas de participación ciudadana empezaron a emerger como respuesta al estado de las cosas. Asambleas barriales, club del trueque, fábricas en desuso recuperadas por los trabajadores fueron algunas de las respuestas del ingenio popular.

De este modo, podemos entender la representación de la villa como efecto asociado a la crisis producto de una larga etapa de políticas neoliberales. Y deslindar su espacio, como intentamos hacerlo, a través de la narrativa que surge durante este período. Es, como se vio, el territorio que representa las orillas, la marginalidad, la periferia, circunscripto en el imaginario al conurbano bonaerense. La villa es caos: la materialización de las grietas de un sistema que se presenta como justo y distributivo, pero que en términos reales aísla y discrimina según status económico o social. En este sentido, la literatura permite establecer modos de lectura de la realidad, ya que participa de las representaciones sociales que permiten entender el mundo. En otras palabras, la literatura permite imaginar cómo

podría ser el mundo. Las ficciones mencionadas aquí surgen luego de la crisis y se proyectan hacia un futuro incierto, que es preciso indagar. Daniel Link dice de la literatura:

La literatura, aún con toda la eficacia que ha perdido en la batalla con los medios masivos, es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un “perceptrón” que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de las cosas (hipótesis realista) sino un estado de la imaginación. [...] En los libros se busca, además del placer, algo del orden del saber: saber cómo se imagina el mundo, cuáles son los deseos que pueden registrarse, qué esperanzas se sostienen y qué causas se pierden. Pero además de todo esto, la máquina literaria fabrica matrices de percepción: ángulos, puntos de vista, relaciones, grillas temáticas, principios formales. Lo que se perciba será diferente según el juego que se establezca entre cada uno de los factores que forman parte de la práctica literaria (Link, 1992: p. 6).

En este sentido, podemos pensar a los textos que incluimos como narrativa villera, en un diálogo con un estado de la imaginación, entendiendo estos textos como la ocasión que tiene la literatura de visibilizar nuevos espacios y nuevos sujetos que son efectos del modo de producción capitalista. Una literatura que puede ser pensada como proyección, ya que, en el final de los relatos analizados, las formas de organización que habían dado un breve lapso de prosperidad terminan por sucumbir ante el avance “civilizatorio” de la economía capitalista que incluye el sistema de control policial. “Nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras”, dice Qüity, como si sobre un fondo de ruina social y naturalización de la crisis no quedara más que resignación.

En este panorama, una zona de la literatura recupera un espacio, el de los márgenes, la villa o el conurbano, en tanto espacio que expresa las desigualdades sociales y económicas. Pero también hay una zona de la literatura que representa, como contrapartida, una visión fatalista, que se traduce en lo que nombramos aquí como “distopía”.

La irrupción de la distopía

La referencialidad temporal y espacial está ausente en la novela que aquí llamamos “distópica”. Sin embargo, es posible leerla en continuidad con las obras que recrean la villa como efecto de la crisis. Como se vino remarcando, la nueva narrativa villera puede leerse como consecuencia del colapso del sistema neoliberal y en ella se encuentran nuevos modos de representación, donde los sujetos configuran nuevas formas de organización social y política. El diálogo con el pasado cercano no es solo una clave de lectura que se desprende de las narraciones, sino la explicitación de problemáticas hasta entonces invisibilizadas. Es a partir del nuevo milenio que estas narraciones problematizan el tema y permiten entablar un diálogo con el pasado reciente, desde el presente inmediato y proyectarse hacia el porvenir.

Puede definirse la distopía como literatura del extrañamiento cognoscitivo, cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor. La distopía “apuntaría a una cognición, un conocimiento reflejo, una parábola sobre nuestro propio mundo,

observado desde una perspectiva distanciada” (Capanna, 2007: p. 50). La novela *Plop*, de Rafael Pinedo, es emblemática en este sentido. En ella se omite la referencialidad de fechas exactas o espacios definidos. Podría decirse que su principal rasgo es la representación de acontecimientos futuros. Sin embargo, su significación encuentra anclaje en los imaginarios establecidos anteriormente. Rearticulan también las series políticas y sociales, ya no en clave realista, o como una percepción de un estado de las cosas, sino como un estado de la imaginación.

El diálogo con el 19 y 20 de diciembre opera desde el interior de estos textos y en la lectura. Digámoslo guarangamente: los ritos asamblearios y la parodización de las estructuras de izquierda que se pueden ver en *Plop*, de Rafael Pinedo (Hernaiz, 2012: p. 224).

En un paisaje apocalíptico, Plop es el nombre del niño que nace en el barro. Su nombre es el sonido del ruido que hizo al caer cuando nació. En la novela se narra el rápido ascenso del personaje a las altas esferas de poder, en un mundo donde la sociedad tal como la conocemos ha dejado de existir. En *Plop*, lo lacónico de las frases con las que el relato se estructura, indica cierta disrupción de los hechos. La novela también se reafirma a partir de lo no dicho. No se mencionan las causas que llevaron al mundo a convertirse en una aldea global en donde el agua que se bebe es la que cae con las lluvias: el resto es barro. La narración de los hechos se estructura en capítulos breves que brindan información fragmentada. Esto puede leerse como una marca de ruptura, de corte, tanto en lo semántico como en lo concreto de los hechos: el mundo está cortado, lastimado, no hay mucho más que decir, excepto la vertiginosa acción de los personajes.

No importan tanto las causas que llevaron al mundo a convertirse en ruinas y desechos; ese futuro posible, distópico, puede leerse como lo que efectivamente va a pasar. La sociedad, en la novela, se divide en grupos o sectas. Plop ingresa a la Brigada de Servicios Dos, junto a Tini y el Urso. De ese modo evade ir a Voluntarios Dos, donde no se sobrevive. “El primer día tuvieron que dar vueltas, hasta que bajara el sol, desnudos, cargando piedras, para habituarse al trabajo” (Pinedo, 2002: p. 27). Luego, el primer trabajo que hacen es reciclar unos muertos. Cuando recibe la acusación de haber sacado la lengua a la mujer del Comisario General, se hace un Consejo y Plop pide perdón de rodillas. El castigo es leve: limpiar la mierda y la menstruación de la mujer, cuando ella quisiera. A partir de la relación que entabla con la mujer, Plop irá escalando hasta ocupar el trono. En ese territorio hostil encontrará la muerte, y la novela se cierra tal como había comenzado: Plop, en un pozo, condenado a muerte, lo tapará la tierra que de a poco le van arrojando desde arriba. En este escenario los personajes no pueden sino inventar un único destino: sobrevivir sobre los desechos.

Los rituales que poseen los miembros del asentamiento donde suceden los hechos describen los hábitos que la sociedad ha adquirido. Estos hábitos exaltan la crueldad, la sexualidad, las jerarquías y, consecuentemente, el poder. Hay una forma de organización que admite todos los tabúes que una sociedad como la actual no admitiría. No hay juicios sobre esas costumbres y por eso los personajes no admiten la reflexión o la compasión.

Si en las novelas de la narrativa villera podemos percibir las consecuencias de un sistema excluyente como el neoliberalismo; si además estas obras entablan un diálogo con el pasado reciente, y presentan nuevas formas de organización social y política, la novela *Plop* se proyecta hacia un futuro

imaginario en donde el actual sistema ha dado lugar a una forma de organización arcaica. Es decir, regreso a la pura animalidad primitiva, que no excluye el deseo por el poder. Existe una línea argumental en las obras analizadas que nos permite proponer una continuidad: podemos pensar en el espacio de la villa que surge como consecuencia de las políticas neoliberales, cuyas obras representativas tienen anclaje en la realidad conocida. Los sujetos que en ella aparecen forman parte de una organización alternativa, y a su modo, con los desechos que les provee el sistema configuran nuevas formas de relación comunitaria y de organización social. Con muchos de esos materiales residuales que estructuran estas obras, la ficción construye mundos imaginarios que permiten dar respuesta a la pregunta sobre el devenir de la sociedad. Como contrapartida, en *Plop* ya no aparece la referencialidad espacial inmediata. Es un paisaje terminal en el que se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierro, escombros y latas oxidadas. El horizonte se corta por pilas de basura. Sin embargo, ambos espacios, el de la villa y el de la distopía, no representan un lugar ideal, utópico. Están hechos con las sobras, en las ruinas y expresan la pervivencia de los residuos de la sociedad capitalista, su inevitable porvenir.

La villa no es un efecto de la crisis de 2001, sino más bien el resultado de la política neoliberal. No es un fenómeno local, sino la expresión de los efectos estructurales de un modelo global que amenaza con derrumbarse. En este sentido, la ficción representa la relación directa con el presente, dialoga con el pasado, pero, sobre todo, imagina un porvenir. En *Plop* se cifran esas suposiciones y se ofrece una visión fatalista; una sociedad en ruinas cuyo símbolo más significativo es el barro. Y las grietas que devienen cuando este barro se seca.

Referencias bibliográficas

- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Capanna, P. (2007). *Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En N. Jitrik (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Volumen 12: Una literatura en aflicción). Buenos Aires: Emecé.
- (2016). Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 11(16).
- Hernaiz, S. (2012). Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre. En E. Drucaroff (Comp.), *Narrativas emergentes de la Argentina*. Buenos Aires: Interzona.
- Link, D. (1992). *El juego silencioso de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Martini, J. (2002). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Peralta, M y Koval, M. (2016). Utopía y realidad en la nueva narrativa argentina. En C. Bartalini y G. Zarza (Comps.), *Actas de las Terceras Jornadas del Taller de Lectura y Escritura*. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Pinedo, R. (2015). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.

Neobarroso desde el conurbano: nuevos imaginarios del Gran Buenos Aires en una novela de Gabriela Cabezón Cámara



ROCÍO ALTINIER

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La segunda novela de Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, expone los avatares de la imaginaria villa El Poso, ubicada en un punto indefinido del Gran Buenos Aires. La novela, lejos de pretender simplemente esbozar una representación realista de las marginalidades a las que se ve arrojada la villa o ensayar una mimesis de sus habitantes, interviene en los modos posibles de imaginación y representación estética del conurbano a través de la inversión de roles sociales, productivos, familiares y sexuales y la puesta en cuestión de categorías como global-local, dominación-resistencia, adentro-afuera. Los diferentes planos del lenguaje que se trabajan permiten el ingreso de materiales, registros, géneros y referencias que, si bien parecen ser característicos de una determinada clase social, tiempo, tradición, dominio y archivo cultural, aquí se entremezclan para encontrar una unidad irreverente e incluso, podemos arriesgar, herética: cumbia villera, Petrarca, cantos de cancha, Homero, versos endecasílabos, castellano medieval, lengua científica, gauchesca y regetón se unen en una particular comunión lingüística para narrar los devenires festivos y trágicos de la villa. Ingresados lúdica y casi burlescamente, todos estos materiales lingüísticos y literarios son manipulados, transformados y combinados elaboradamente en un pastiche que hace del relato de los subalternos una voz improbable, pero disruptiva.

Literaturas y conurbanos: un primer acercamiento

La segunda novela de Gabriela Cabezón Cámara, publicada en 2009, *La Virgen Cabeza*, expone los avatares religiosos y por momentos utópicos de la imaginaria villa El Poso, ubicada en un punto indefinido del Gran Buenos Aires. Este texto de Cabezón Cámara es particularmente productivo a la

hora de fabricar imaginarios, es decir, nuevas formas de la imaginación que trastocan estereotipos y formas normativas tanto de las identidades, las sexualidades, los deseos o lo comunitario, como también de las representaciones de sujetos subalternos y las configuraciones territoriales que habitan.

Tanto a nivel temático como formal, *La Virgen Cabeza* disrumpe formas existentes de imaginar la familia, el sexo, la religión, el arte, la villa, las maneras posibles de vivir juntos y finalmente también, el conurbano, ese espacio que la espectacularidad mediática ha construido, como indica Adrián Gorelik, como una especie de *far west* que encarna la violencia y el peligro (2015).

Las formas de representación del conurbano bonaerense (representaciones que afloran desde diferentes tipos de discursos, plataformas mediáticas e imágenes, además de ser objeto de diversas formas de expresión artística también) constituyen un campo de discusión constante y generan preguntas respecto de los modos posibles de representación de “lo subalterno” urbano, en este caso. En el campo de la literatura, han sido diferentes los modelos de construcción de estas territorialidades. A lo largo del tiempo e inscriptas en diferentes tradiciones, las escrituras en torno al conurbano han apelado a personajes, cartografías, vocabularios, imágenes, temáticas y tramas disímiles que nos acercan a diferentes versiones y problemáticas de distintas zonas del Gran Buenos Aires, además de proponer a su vez diferentes vínculos con otras series literarias, culturales y políticas (puntos que han inaugurado, por su parte, extensos y numerosos debates en el ámbito de la crítica literaria).

En esta línea, la forma en que diferentes expresiones literarias entablan vínculos con el conurbano (y viceversa) no deja de ser problemática para la crítica y plantea preguntas ya no solo sobre las posibilidades (o imposibilidades) de representación de la realidad (o incluso en el ámbito de la teoría literaria: sobre la vigencia, los límites y las transformaciones del término “realismo” aplicado a la narrativa argentina actual (Contreras, 2006), sino que plantea también interrogantes acerca de los lazos y relaciones posibles entre cultura y política, arte y realidad o literatura y presente histórico.

En este contexto, y situándonos particularmente en el marco de la literatura argentina del siglo XXI, surgen preguntas alrededor del estatus (artístico y político) de la literatura argentina actual que, en el marco del debate crítico contemporáneo acerca de la autonomía del arte, pretende hablar del presente y de las series sociales, históricas y culturales que la rodean.

A partir de estos puntos de análisis y discusión, cabe preguntarse cómo funcionaría hacia el interior de este debate una novela como *La Virgen Cabeza* que, lejos de pretender simplemente esbozar una representación realista de las marginalidades a las que se ve arrojada la villa o ensayar una mimesis de sus habitantes, interviene en los modos posibles de imaginación y representación estética del conurbano a través de la inversión de roles sociales, productivos, familiares y sexuales y la puesta en cuestión de categorías como global-local, dominación-resistencia, adentro-afuera. Indagar sobre las intervenciones que la novela lleva a cabo en el campo de las narrativas que hacen a los imaginarios del conurbano será uno de los objetivos de este trabajo.

Releer, reescribir e imaginar de nuevo

Alternándose dos narradoras que discuten desordenadamente entre sí forma y contenido de lo narrado, la historia de *La Virgen Cabeza* retrata el devenir místico de la villa El Poso a lo largo de 25 capítulos y un epílogo final.

Una de las narradoras es Cleopatra, una travesti villera que tiene contacto directo con la virgen y quien toma en buena medida el mando de la revolución no solo religiosa sino también, y sobre todo, económico-productiva de la villa. La otra voz narradora en primera persona es Qüity (alias de Catalina), una periodista oriunda del barrio de Palermo que, luego de visitar y conocer la villa con el fin de escribir un ensayo digno de premios, se une finalmente a Cleopatra en una relación erótico-amorosa. Juntas conformarán una trinchera de resistencia religiosa y villera, una familia con hijos e hijas (Kevin, adoptado por Qüity y Catalina, concebida por ambas) y una comunidad villera tanto excéntrica como combativa. Para el momento en que la villa deviene un espacio imposible de habitar tras su violenta destrucción en manos de las fuerzas policiales del Estado, ambas alcanzan el estatus de ídolos musicales internacionales con base en Miami: como síntesis última de la mescolanza de registros, formas y ritmos que representa *La Virgen Cabeza*, Qüity y Cleopatra encantarán al mundo con su ópera-cumbia.

Pero cabe destacar el tipo de relato que habilita esta narración intercalada entre Qüity y Cleopatra, ya que la narración bifurcada que propone la novela permite el acceso a dos versiones algo diferentes de los acontecimientos. Pero la polémica desarrollada entre las amantes alrededor de la narración, lejos de exhibir simplemente el conflicto que significa contar y transmitir la experiencia villera, nos deja asistir además a toda la serie de desvíos y combinaciones del lenguaje existentes en la novela: desde una voz cuasierudita, algo poética y escéptica de la periodista profesional Qüity hasta el registro callejero, villero y también inocente y afectuoso de Cleopatra.

El corte transformador en la narración está representado por el cultivo de carpas, que es puesto a funcionar en el pozo inundado ubicado en el centro de la villa. Por mandato de la virgen a través de Cleopatra, se instala en la villa un nuevo sistema productivo de gran impacto económico y comunitario con el cultivo de estas carpas en lo que antes era un estéril potrero inundado. La puesta en funcionamiento de esta particular forma de acuicultura resulta un acontecimiento que desarma y vuelve a reconfigurar los modos productivos, económicos y comunitarios de la villa en un constante desdibujamiento de categorías como “adentro” y “afuera” o “ellos” y “nosotros” (categorías que, por cierto, han sido funcionales también a ciertas construcciones imaginarias y estereotipadas del conurbano bonaerense) con la incorporación de nuevas formas de agencia y asociación que irrumpen en la comunidad:

Coincidíamos, para todos la vida tenía un sentido nuevo y nos queríamos en esa novedad, en esa alegría que vivíamos y estaba también en la cara de los otros, era una fiesta sostenida, valía la pena vivir, éramos libres en esos días de alegre multitud. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas. Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplos de que en “este país el que se esfuerza recibe su recompensa”, y a viajar a las provincias para conocer los emprendimientos de otros grupos de carenciados. La prensa empezó a hablar del “sueño argentino” para referirse a nosotros (Cabezón Cámara, 2009: p. 90).

También el binomio global-local entra en crisis en esta narración del Gran Buenos Aires en tanto la novela cuestiona esta dicotomía. Los destinos de los personajes de la novela no se reducen al territorio de la villa, sino que pueden alcanzar cualquier punto del mundo:

[...] nos echaron un ejército encima, solo puedo comparar el aparato de infantería que nos mandaron con el Likud en Palestina. Ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste. A nosotros nos costó ciento ochenta y tres muertos. A ellos, cuarenta y siete. Pero avanzaron igual. Y acá estamos. Nosotras, en Miami, convertidas en estrellas, previa temporada paranoica en mi casa y de duelo en la isla. Wan está en China y solo este año volvió a la argentina. La Colo y el Gallo, en el hogar de Laferrere. Helena en el acuario con su Klein y sus delfines parlanchines. Los ciento ochenta y tres podridos o ya hechos polvo en el cementerio de Boulogne. Los demás, no sé (Cabezón Cámara, 2013: p. 134).

Tal y como está configurado este territorio en la novela, la villa (y su centro: el pozo) condensa además historias de diferentes geografías y tiempos reconstruyendo y rearmando genealogías trágicas. El pozo central de la villa condensa historias disímiles y lejanas entre sí pero que aquí, encuentran una unión antes impensable. En el pozo convergen y se sintetizan los muertos, los crímenes, las violencias e injusticias de las latitudes que sean:

Un frenesí fue, cosa de cavar, cosa de cavar y tapar y correr las casillas de acá para allá y dividir el terreno en cuadrados perfectos con hilitos y entonces sí empezaron a aparecer cosas de todos los tiempos, sobre todo huesos, huesos de muertos, claro, “será por esto que la fertilidad de la pampa nunca se acaba”, dijo Daniel (...) y mientras charlábamos metíamos los huesos de los muertos en bolsas y esto se hacía con guantes y con cepillitos, “qué muertos más locos saltan huesos como piojos”, cantábamos a veces mientras jugábamos a los antropólogos forenses, que también vinieron y estaban fascinados. Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón, era de los que más había (Cabezón Cámara, 2013: p. 72-73).

Pero no solo este tipo de escenas hacen al desplazamiento sobre las formas de imaginar el Gran Buenos Aires que, entiendo, aparece en la novela. Sobre todo me quiero detener en un aspecto particular del texto, en lo que entiendo como un trabajo sobre una singular glotopolítica que el texto propone. Si, tal como entienden Ledesma y Vázquez “la construcción política del territorio a su vez viene acompañada de la construcción de una lengua que se diferencia de los modos discursivos del centro” (2012: p. 264), cabe preguntarnos por las formas de articulación de las lenguas, decires y registros (villeros, eruditos o literarios, entre muchos otros) tal y como aparecen en *La Virgen Cabeza*.

En estos términos, resulta productivo analizar las tramas lingüísticas que la novela propone a partir de un concepto como el de glotopolítica que, según la lingüista Elvira Arnoux, puede definirse como el estudio de las intervenciones en el espacio público del lenguaje y de las ideologías lingüísticas que tales intervenciones activan, asociándolas con posiciones sociales e indagando en los modos en que participan en la instauración, reproducción o transformación de entidades políticas, relaciones sociales y estructuras de poder, tanto en el ámbito local o nacional como regional o planetario (2016: p. 19).

Entiendo que esta noción de glotopolítica permite abrir una línea de análisis, una serie de preguntas en torno a este particular trabajo sobre “las lenguas” que aparece en la novela y que permite horadar las “formas comunes” asociadas a ese territorio que es el conurbano. Así, la intervención estética que entiendo es llevada a cabo sobre la representación de este espacio aparece, entre otras estrategias textuales y literarias, a través de la introducción de un registro neobarroco (o neobarroso, leyendo con Perlongher²) que permite una mezcla improbable, *kitsch*, cómica y provocadora de lenguas, decires, vocabularios y significados propios de geografías, territorios y comunidades urbanas diferentes. Cabezón Cámara difumina y confunde así los límites entre lo comprendido como “alto” y “bajo”, entre lengua literaria, científica, popular o villera, entre géneros (sean estos literarios o musicales) y materiales lingüísticos diferentes. Trastoca además los límites que imponen apropiaciones y controles sobre los discursos y configuran sujetos autorizados o no a reproducirlos.

Con todo esto, los diferentes planos del lenguaje que se trabajan en la novela permiten el ingreso de materiales, registros, géneros y referencias que, si bien parecen ser característicos de una determinada clase social, tiempo, tradición, dominio y archivo cultural, aquí se entremezclan para encontrar una unidad irreverente e incluso, podemos arriesgar, herética: cumbia villera, Petrarca, cantos de cancha, Homero, versos endecasílabos, castellano medieval, mitología griega, lengua científica, gauchesca y reguetón se unen en una particular comunión lingüística para narrar los devenires festivos y trágicos de la villa. Ingresados lúdica y casi burlescamente, todos estos materiales lingüísticos y literarios son manipulados, transformados y combinados elaboradamente en un pastiche que hace del relato de los subalternos una voz improbable, pero disruptiva.

Incluso la principal narradora, Qüity, señala el carácter casi absurdo que por momentos adquiere esta mezcla de tonos y vocabularios. La narradora destaca el estatuto de improbabilidad que significa la irrupción villera en los archivos literarios:

Pero el discurso de Cleopatra no paró ahí: “Dice la virgen que estar vivo es lo mejor, que ya lo sabía Aquiles en el Hades. Cuando el chabón ese que tardo diez años en volver a casa, ¿cómo era que se llamaba?, ¿Uliseo?, le dijo: ‘oh, buenos días, rey de los muertos’, Aquileo le contestó: ‘no me chamuyés, esclavido Uliseo, preferiría ser esclavo o un hombre indigente’ un indigente viene a ser un pobre, Qüity, ‘y estar vivo, antes que reinar’”. A mi hija ya le gustaban los discursos de las más queer de sus madres, parecía bailar mientras la escuchábamos. Y a mí me sumía en la perplejidad, ¿cómo podía citar la Odisea casi letra a letra? No podía haberla leído en su puta pobre vida. ¿De dónde mierda sacaba cosas como esa? ¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres? (Cabezón Cámara, 2013: p. 17).

2 Cabe en este punto detenerse en el concepto de neobarroso que introduce Néstor Perlongher en el ámbito de las letras. Cecilia Palmiero, investigadora que se dedicó a estudiar gran parte de la obra de Perlongher, afirma:

la diferencia entre barroco y neobarroco radica en que el barroco tendría una interpretación última, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo VII, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo. El neobarroso, versión rioplatense del neobarroco, estaría jugando con el engañoso efecto de profundidad de la cultura argentina: el fondo de barro del Río de la Plata (o del Riachuelo), en el que las cosas parecen sumergirse cuando en realidad están más cerca de la superficie de lo que parece. La perversión de la lengua, el trasheo de los materiales culturales y el devenir mujer de la voz constituyen las operaciones de construcción de esa poética perlongheriana (2011: p. 25).

La Virgen Cabeza no solo se desentiende de cualquier demarcación estricta entre tipos de discursos o entre sujetos autorizados (o no) a citarlos y reutilizarlos. La novela introduce, además, un juego constante con los archivos culturales: relatos de la mitología griega, diferentes pasajes de la Biblia, referencias a líderes religiosos, la literatura gauchesca, la poesía de Petrarca o el infierno descrito por Dante funcionan como materiales para narrar la experiencia de ascenso espiritual y descenso trágico de la villa.

Pero son sobre todo el canon literario nacional y muchas de las obras que lo componen los que funcionan como principales intertextos en la novela. En el juego dialógico que Cabezón Cámara propone con las obras que han sido canonizadas en el ámbito literario, la autora deforma las estrategias de lectura que permiten acceder a los textos culturales literarios (cuyas formas han sido también delimitadas por la crítica literaria) y en su relectura, simultáneamente escribe y abre posibilidades para reimaginar los relatos considerados inaugurales de la cultura argentina.

La irrupción sobre este *corpus* y las lecturas que lo conforman destruye la antinomia centro-periferia porque penetra, deforma y se ríe del canon literario.³ Canon y margen, centro y periferia son categorías puestas en cuestión en tanto sus fronteras se difuminan y sus formas se mezclan. Se reinventa la lengua literaria desde y con impronta bonaerense (de las lenguas que allí emergen), tal y como es posible ver también, por ejemplo, en “los versos a Torito”, una pequeña pieza literaria compuesta por Qüity y Cleopatra para conmemorar a un amigo villero que encontraron “deseñado y opaco con una sevillana clavada en la garganta” (Cabezón Cámara, 2009: p. 100):

Dale la mano al fatigado ingenio
Amor, y al frágil y cansado estilo,
para cantar a aquella que se ha vuelto
inmortal ciudadana de los cielos
¿inmortal y ciudadana?
¿era Evita la finada?
¿la poesía es de Perón?
¿of the first trabajador?
No, de Petrarca y era
al aura, al laurel.
A su Laura in the vergel
le cantaba azul un ala,
I love you y ajerejé,
al compás de la vigüela
ahí se ponía a recordar

3 Luciana Del Gizzo define al canon como:

[...] la memoria que mantiene presente el pasado, en la medida que preserva aquellos elementos culturales que están destinados a delinear una identidad que trascienda el presente y se dirija a la posteridad. Además, la canonización implica una santificación, un encumbramiento que coloca su valor por encima de la masa indeterminada del pasado (2018: p. 49).

ella era onda la Gioconda
and she was, ella re-was
y no solo como Troya.
Vengo a cantarle a Magoya
qué pasó con el Torito:
lo encontramos de chiquito
en el medio de la villa
y fue for ever and ever
que se quedó en la familia.
De gauchos guachos rellena
está la pampa asesina:
nobody que los proteja
y without dog que los ladre
andan las guaguas sin padre
como anduvieron before
los babies de Agamenón:
¿Cómo podré dirigir
las plegarias to my father?
¿Diré que vengo acaso
a ofrecerlas al esposo
en el nombre de la Virgen,
lo que es decir mi madre?
Eran otras las orfandades
las de los crazys atridas
para el Torito la vida
from beginning to the end
fue siempre una res jodida
y lo hicieron fenecer
en un cayo de Florida.
El puto american dream,
fue la muerte para él:
le cortaron la garganta
a refalosa y tin tin.
El forense de latinos
de la Miami Police
pensó en un psycho-argentino:
diz que le oyeron decir
que es costumbre nacional
esa forma de matar
y que tenemos un baile,
que danzan hasta los frailes

the dance of la refalosa,
y la cantamos así:
“abajito de la oreja,
con un puñal bien templao
que se llama el quitapenas,
le atravesamos las venas
del pescuezo.
¿Y qué se le hace con eso?
larga sangre que es un gusto,
y del susto
entra a revolver los ojos”.
Ese fucking policía
doesn't know romancería:
si supiera él pensaría
que el killer was español
o judío sefaradí,
un chileno o un mexicano,
ellos cantaban así:
“Por regalo de mi vuelta
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,
y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir”.
¿Y el Torito se fue al cielo
con la Laura de Petrarca?
Se fue, seguro que sí
pero el check-in fue un desastre
porque alguien lo degolló
para verlo refalar
¡en la sangre!
hasta que le dio un calambre
y se cayó a patalear.
Después fue fiambre:
¡Oh limitada jornada,
oh frágil naturaleza!
Hoy is born la tierna flor
y hoy mismo her way termina;
todo a la muerte se enfila,

va a parar al asador
cada bicho que camina.
Acá yerto el matador,
acá está el amigo muerto
acá el cuerpo ceniciento
como restos de un almuerzo.
Nos venía a visitar
con latitas de caviar
que afanaba en Recoleta,
todo el día con champán
pagado por ladys chetas
que colgaban con pasión
de su hot neck de animal
que ahora yace fileteado
en la morgue judicial:
la muerte es siempre temprana
y no perdona a ninguno.
Dice Cleopatra que dice
la que aplastó a Satanás
que igual se murió el Bautista
y toda una larga lista
diz que elegidos del Lord
y creemos que al señor
le da por sacar de villas
a los que quiere llevar
a gozar sus maravillas.
Suelen decir nuestros niños,
desde la más tierna edá:
we that are young
shall never see so much
nor live so long.
Aunque atemos a la suerte,
No nos salva ni el destierro,
es super fast nuestra muerte:
nadie llega a los cincuenta
siempre hay bala o puñalada
transformándonos en tierra,
humo, polvo, sombra, nada.
(Cabezón Cámara, 2009: 100-104).

La refalosa (1839), *El matadero* (1874) o *El gaucho Martín Fierro* (1872) funcionan en la novela como intertextos que aluden, hablan o intervienen en la escritura de los distintos destinos de los sujetos que formaron parte de la comunidad villera. En este gesto disruptor de los textos literarios nacionales (y por momentos también extranjeros) que la novela lleva a cabo, el orden jerárquico de los discursos es desarticulado: hay desborde y contaminación. Los versos de *El gaucho Martín Fierro* se traducen del español al inglés y la sangre derramada, imagen paradigmática de la violencia política que retrata el poema de Hilario Ascasubi, se relocaliza para relatar los destinos villeros.

La incorporación deformada de estas emblemáticas escenas de las obras que componen el canon nacional no solo habilita nuevas relecturas sobre viejos textos. Los significados, las lecturas y los imaginarios que se han construido alrededor de los textos que componen este corpus canónico se desplazan, se traducen en amplios sentidos y son resignificados para hacer hablar y referirse al conurbano y las experiencias que de estas territorialidades nacen. Se exponen de esta forma las potencialidades inscriptas en la intervención (casi irreverente, si se quiere) de los textos culturales sacralizados: las de inaugurar nuevos y renovados relatos de las crisis sociales, las nuevas formas que adquiere la violencia en la contemporaneidad, las configuraciones territoriales arrojadas a la marginalidad y las subjetividades villeras.

Reflexiones finales

La improbabilidad de todas las uniones discursivas que expone la novela expresa el carácter de lo imaginario: rebasa las barreras de lo estrictamente real como también las fantasmagorías vinculadas al Gran Buenos Aires. *La Virgen Cabeza* es una narración de sociabilidades, territorialidades, discursos (y sus combinaciones) improbables y grotescos que no solo escapan a las representaciones del conurbano recurrentemente vinculadas a ciertos sentidos comunes mediáticos (y con ello, a toda la serie se estereotipos existentes), sino que, además, las hacen estallar.

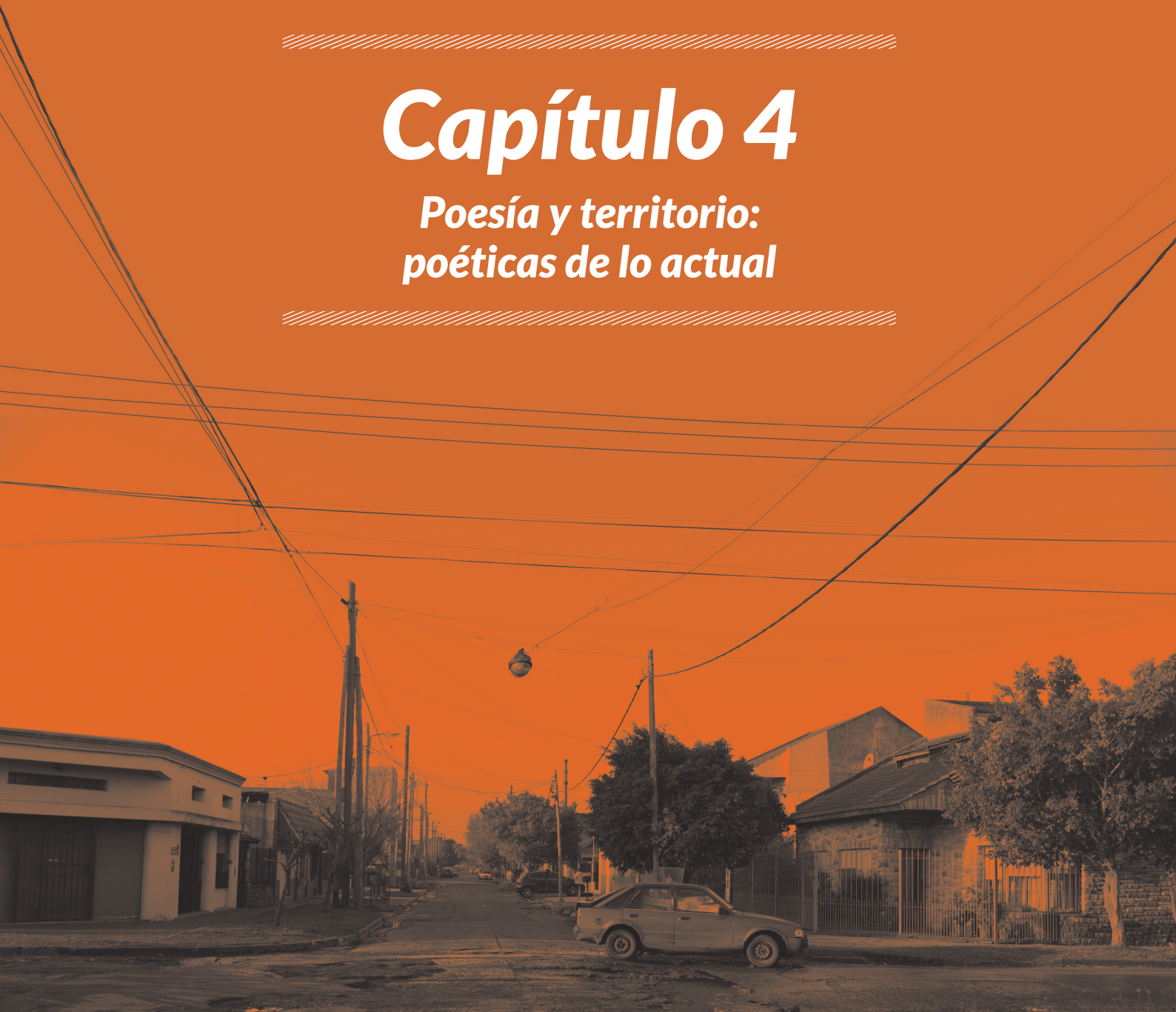
Con todo esto, es posible decir que en *La Virgen Cabeza* el conurbano es atravesado por un extrañamiento. Es desnaturalizado y sus formas comunes son alteradas, perturbadas y desarticuladas (como también lo son la religión, los géneros, las formas de la comunidad). Se conforma, podemos pensar, una nueva construcción política del territorio, en donde las posibilidades de las lenguas del conurbano se expanden hacia fronteras que sobrepasan el territorio geopolítico del que surgen y luego, se reterritorializan para armar un conurbano excéntrico y delirante. Esta nueva e improbable versión registra la potencia de una imaginación revulsiva en lo que Qüity llama un barroco miserable: “cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo” (Cabezón Cámara, 2013: p. 111).

Referencias bibliográficas

- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa contemporánea. *Orbis Tertius*, 11(15), 1-9.
- Del Gizzo, L. (2018). El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 5, 45-69.
- Gorelik, A. (2015). Terra incógnita. Para una representación del Gran Buenos Aires como el Gran Buenos Aires. *Historia de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ledesma, A. y Vázquez, M. (2012). Territorialidad y lengua política en la literatura de Juan Diego Incardona. *Taller de Letras*, 51, 255-269.
- Narvaja de Arnoux, E. (2016). La perspectiva glotopolítica en el estudio de los instrumentos lingüísticos: aspectos teóricos y metodológicos. *Revista Matraga*, 23(38), 18-42.
- Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y felicidad: De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

Capítulo 4

*Poesía y territorio:
poéticas de lo actual*



Cuerpos disruptivos, cuerpos poéticos: contrahegemonía y resistencia



Marina Cavalletti

Universidad Nacional de Avellaneda

Resumen

Las diferencias corporales son contrahegemónicas y disruptivas. Irrumpen en el tejido social y lo desestabilizan fuertemente. Al mismo tiempo, se traducen en gestos que van desde las carencias políticas y urbanas hasta la interrogación poética y el intento de generar un nuevo canon por fuera de lo normativo o estandarizado en diversas dimensiones: lo creativo, lo vincular, lo pedagógico, entre otras. En este sentido, el trabajo se propone revisar algunos casos de materialidad poética que giran en torno de la discapacidad, de los cuerpos dispares, mutilados o dolientes, de aquellos que orbitan en alrededor de esa cárcel platónica del alma para analizar su impacto en la urdiembre literaria de este siglo, principalmente, en nuestro país. Para ello, se retoma el binomio hegemonía/contrahegemonía, acuñado por Antonio Gramsci, así como el debate acerca del poder en Michel Foucault y la antropología del cuerpo en la modernidad, según David Le Breton –entre otros pensadores– y se vincula con la poética de Alejandra Pizarnik, Olga Orozco y Alberto Szpunberg, además de incluir algunas cuestiones autorreferenciales. En ese contexto, se pretende reflexionar acerca de las diferencias como estridencias y como resistencia para pensar y concebir una corporalidad –poética y física– plural y polifónica.

Estridencias y corporalidad

La concepción del cuerpo como cárcel del alma es antigua y conocida. Acaso también sea recurrente en la historia de la literatura, asociada a la vejez y la finitud acuñada por Platón, en sus obras completas puede leerse:

Los filósofos, al ver que su alma está verdaderamente ligada y pegada al cuerpo, y forzada a considerar los objetos por medio del cuerpo, como a través de una prisión oscura, y no por sí misma, conocen perfectamente que la fuerza de este lazo corporal consiste en las pasiones, que hacen que el alma misma encadenada contribuya a apretar la ligadura (1871: p. 60).

Para el creador de *El Banquete*, el cuerpo es débil, *objeto de desprecio*, interferencia entre el hombre y la Verdad mayúscula. Desprenderse de la carne, para él es el camino a la libertad. Esto no es nuevo. Ahora bien, ¿qué sucede con esta concepción hoy?, ¿puede repensarse aplicada a la moderna dictadura de la imagen? En estas líneas, recorreremos algunas teorías sobre el cuerpo y analizaremos principalmente qué sucede en algunos puntos del tejido social con las corporalidades disruptivas. Reflexionaremos además sobre el impacto de algunos productos poéticos contemporáneos asociados a la dimensión corpórea, una dimensión hegemónica, objeto de control, pero también motivo de subversiones y resistencias.

La mirada de los otros

“La vida social está marcada por la contradicción entre el conjunto y la diversidad. Esta paradoja atraviesa las sociedades, que se muestran –a la vez– como un espacio homogéneo y un caos de atributos individuales” afirma Fernando Rocchi en la entada que corresponde a *Estilos de vida*, del compendio de términos críticos de sociología de la cultura que dirigió Carlos Altamirano (2002: p. 77). Allí, la diversidad es por contigüidad sinónimo de caos, en una estructura en donde lo diferente es puesto en cuestión.

En este sentido, los presos, los locos, las personas con discapacidad o quienes eligen otras corporalidades representan una interferencia en una sociedad con cánones que definen la corrección o la normalidad corporal sobre la base de criterios hegemónicos y dominantes. De un tiempo a esta parte, esos axiomas atraviesan un proceso de redefinición y ampliación, sin embargo las minorías que “se corren” de ciertos patrones, generan todavía hoy un grado de incomodidad.

¿Por qué sucede esto? Tal vez, porque, en palabras de Foucault: “la disciplina es una anatomía política del detalle” (2004: p. 145), porque las características desemejantes son para muchos un signo no de identidad, sino de amenaza, porque el cuerpo es objeto de fuertes intereses, porque hace tambalear tradiciones arcaicas impuestas y, en pleno siglo XXI, muchos no se abren a la pluralidad de elecciones y construcciones posibles de sus prójimos más próximos.

El cuerpo extraño se transforma en cuerpo extranjero, opaco, sin diferencia. La imposibilidad de identificarse con él (a causa de la enfermedad, del desorden de los gestos, de la vejez, de la “fealdad”, del origen cultural o religioso diferente, etc.) es la fuente de todos los prejuicios de una persona. La diferencia se convierte en un estigma más o menos afirmado. A priori, por supuesto, nadie le es hostil ni a los discapacitados ni a los locos, por ejemplo, nadie es indiferente a la suerte de los ancianos y, sin embargo, el aislamiento del que son objeto tanto unos como otros nos habla sobre el difuso malestar que provocan. Nada más sobrecogedor, al respecto, que observar los comportamientos de los peatones cuando un grupo de niños o adultos discapacitados mentales se pasea por la calle o entra a una pileta de natación. La hostilidad se manifiesta raramente, pero las miradas no dejan de posarse sobre ellos y todo el mundo hace comentarios. Como el drama cotidiano de esa mujer que quería mantener a su lado a su hijo “mogólico” y atraía sobre ella misma y sobre el hijo las miradas de los transeúntes cada vez que salía. Violencia silenciosa y tanto más insidiosa porque ignora que es violenta (Le Breton, 2011: p. 134).

Las palabras del sociólogo David Le Breton, entre las páginas de *Antropología del cuerpo y la modernidad*, cristalizan un hecho inocultable: a pesar de que la disparidad es un componente propio de la sociedad, se invisibiliza o se evita a los diversos, se ejerce una violencia silenciosa. En este sentido, consideramos que el arte, en general, y la creación poética, en particular, funcionan como un potente mecanismo de catarsis, resistencia, liberación y fortalecimiento de las subjetividades catalogadas como disruptivas.

Cuerpos poéticos, cuerpos libres

La poesía, como una de las formas más particulares del quehacer humano, es también una trincheras a la que llegan los mutilados, los presos, los locos. Olga Orozco explicó alguna vez que sus versos estaban hechos de intemperies y desamparos. Tal vez sus longevas estrofas fueran de a ratos el sitio donde guarecerse: “uno siempre está buscando un centro en sí mismo y un lugar donde estar” (Boccanera, 2017: p. 31), subrayaba la pampeana. Detalla:

La poesía es una interrogación que se contesta con otra. Y no se llega a ese verbo primero, porque cuando se está cerca se llega a la pregunta cuya respuesta es imposible porque está vedada de este lado del mundo (2017: p. 35).¹

La autora, fallecida en 1999, tiene una producción donde lo corporal podría equipararse con una alarma estridente o un pedido de auxilio.

No, este cuerpo no puede ser tan solo para entrar y salir
Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos;
pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio
(Orozco, 2014: p. 152).

Puede leerse en un fragmento de “Catecismo animal”, donde Orozco exige un más allá del cuerpo, un sentido otro que trascienda lo finito, una porción de tierra firme dónde pisar, exenta de abismos.

Estos son mis dos pies, mi error de nacimiento
mi condena visible a volver a caer una vez más bajo las implacables ruedas del zodiaco,
si no logran volar
(Orozco, 2014: p. 82).

Expresa en el inicio de “El sello personal”. Y aquí, con los pies erróneos, se adivina la norma de lo correcto, que, en ella, anfibia, eran pies en vuelo. Entonces aquí la poeta diseña su propio sistema de

1 Hallamos aquí un paralelismo en el carácter incierto de la materia poética, entre Olga Orozco y Alberto Szpunberg, quien en los versos iniciales del poema XV de *Sol de noche*, recalca: “Acá es el poema, donde fulgura el cuerpo, que te desborda de preguntas” (Szpunberg, 2013: p. 23).

reglas y pretensiones. Aquí, la sinécdoque potencia la recurrencia de la caída y construye al poema como portador de cierto equilibrio propio, en un mundo de piélagos.

De esta manera, podemos señalar que el poema es una lumbrera de resistencia en sí mismo. En primer término, porque es un género que va contra las lógicas del mercado. Luego, porque más allá de su síntesis requiere una lectura profunda y además porque se nutre de la incerteza y del vértigo. Entonces el poema es en sí mismo un cuerpo disruptivo.

Poetas conurbanas de ayer y hoy

Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda en 1936 y es sin dudas una de las voces más hondas y originales de las letras argentinas. Su vinculación con el cuerpo es honda: por un lado, dolencias como el asma o la depresión ponían de relieve su costado más humano, en el sentido físico de la palabra. Por otro, una notable pulsión de muerte la situaba en un lugar de extranjería respecto de su propia existencia. “Que tu cuerpo sea siempre/un amado espacio de revelaciones” (Pizarnik, 1993: p. 91), anhelaba Alejandra entre *plegarias y aullidos*.

Cada uno de sus versos era una búsqueda y, en ellos, el cuerpo zigzagueaba entre el erotismo, los duelos, los pájaros y las preguntas: “Volver a la memoria del cuerpo, / he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz” (p. 133). El sentimiento de indiferencia, de vacío y la prepotencia del insomnio signaron la personalidad de Pizarnik que fue reconocida por sus colegas y lectores, pero paría de sí misma. Así, la escritura en general y la permanencia poética en particular fueron en ella un paliativo para las penas que la invadían más allá del cuerpo. Entonces, Alejandra dejaba su *cuerpo (mudo) junto a la luz*, partía, en cuerpo y alma, explicaba la muerte. “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona/el viento en el umbral” (p. 131), exclamaba la poeta que decidió desvestirse de su corporalidad en la primavera de 1972.

Asomada a la vida con el advenimiento de la democracia, Roxana Molinelli nació en Quilmes en 1983. En marzo de este año editó su segundo poemario, *Amuleto*. Entre raíces, estrellas y aljibes, la autora traza un sistema de metáforas donde emerge el cuerpo entre el oleaje del océano.

No tengo la suerte del río
 los brazos seguros
 las venas tensas vaciándose
 en un cuerpo esperado,
 me encuentro con orillas y paredes,
 rebalso a la tierra
 en estampidas de cardúmenes
 y asomos
 de grandes mamíferos
 que en el transcurso de su especie
 prefirieron no hablar.
 (Molinelli, 2019: p. 22)

En “Mar”, Molinelli aborda el cuerpo universal de los habitantes del agua con notable sutileza. También retoma, como sugerencia, el asunto de lo esperable en la composición de ciertas anatomías, con características definidas y expectativas por fuera de ellas. De esta manera, el aspecto metafórico refuerza el lazo entre el mar como un todo y el cuerpo como todo. La preferencia por el silencio de determinadas especies y la contemplación de la poeta para otorgarles voz completan una mirada holística, llamativa y necesaria en el corpus de la poesía actual.

Algunas líneas en espejo

Para cerrar este itinerario, ensayaré algunas líneas en el ámbito de lo autobiográfico, como habitante de la disrupción.

Dice David Le Breton en “El cuerpo herido”:

El estigma no es una naturaleza que le impone su infortunio al actor, es un añadido social en el corazón de una relación, una significación y un valor depositados desde afuera sobre un rasgo físico (2011: p. 29).

Esto es cierto, la huella de la rareza se ciñe sobre quienes conformamos el colectivo de las personas con discapacidad. Muchas veces nos sentimos presas de las barreras físicas y sociales porque aunque se ha avanzado mucho, la falta de empatía y de medidas igualitarias aún existe.

En ese contexto, es complejo no caer en la victimización y la automarginación. Aquí es donde la poesía es un elemento posibilitante y facilita el corrimiento de esas zonas penosas que no son ricas ni para la generación de arte, ni para el crecimiento individual, ni mucho menos para el fortalecimiento social de quienes portamos alguna diferencia que irrumpe en el tejido de la sociedad e impacta sobre una homogeneidad pretendida y falsa.

Aportaré entonces dos ejemplos breves de producción poética inédita, con diferentes registros para repensar qué ocurre con los cuerpos que se hallan por fuera de lo plausible.

pruebe caminar
con una pierna coja
y verá:
la existencia
parece
el laberinto de pacman
y hay fantasmas
(Cavalletti, inédito)

En “Game over” conviven una invitación a la empatía con el temor cotidiano que implica transitar por cualquier vereda. Esta acción trivial no es libre, ya que las limitaciones urbanas están a la orden del día. Sin embargo, los versos no se instalan en la queja, sino que pretenden ser un puente hacia la reflexión.

Desde que en el barrio
Me dicen fosforito
Se redujo considerablemente
La cantidad de niños que preguntan
Mamá mamá ¿por qué
la señora camina así?
Ahora ellos sonríen
y me confunden con algún personaje de ficción
(Cavalletti, *inédito*)

Este fragmento de “Cabeza de fósforo” se enfoca en la mirada de los otros sobre la discapacidad, pero también en la autopercepción y las estrategias para modificarla. Con ese criterio, el registro lúdico-humorístico ha resultado de gran utilidad para escapar o, más bien, decidir estar por fuera del cliché de la víctima.

Más allá de las poesías dependerá de todos nosotros trabajar y generar instancias de aceptación de una polifonía corporal que es evidente en el pentagrama social. Es importante que entendamos que la diversidad no funciona como un acople, sino como una melodía otra que enriquece el paisaje sonoro de nuestra sociedad.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. (Dir.) (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Bocanera, J. (2017). *Retratos hablados*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2011). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2017). *El cuerpo herido, identidades estalladas contemporáneas*. Buenos Aires: Topía.
- Molinelli, R. (2019). *Amuleto*. Buenos Aires: Kintsugi.
- Orozco, O. (2014). *Relámpagos de lo invisible*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarnik, A. (1993). *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor
- Platón (1871). *Obras completas*. Tomo 5. Madrid: Medina y Navarro.
- Szpunberg, A. (2013). *Como solo la muerte es pasajera*. Buenos Aires: Entropía.

Poesía posproletaria: de la familia obrera al hipermercado. Trabajo y desborde en algunos poemas contemporáneos



CAROLINA BARTALINI

Universidad Nacional Arturo Jauretche /
Universidad Nacional de Tres de Febrero / CONICET

Resumen

A partir de ciertas imágenes sobre el trabajo y el vínculo entre los cuerpos, el valor y el arte en el siglo pasado, este artículo se propone indagar los modos en que el imaginario poético trazado alrededor de la crisis de 2001 produce un desborde en los modos previos de abordar el tema y una apertura para nuevas enunciaciones subjetivas en el siglo XXI. Para esto, se toman tres poemarios escritos entre 1998 y 2015, que trazan mapas de deseos entre los cuerpos, los espacios y los modos de vivir y sobrevivir en Buenos Aires y sus alrededores. Ellos son: *Poesía proletaria* (1998), de Fernanda Laguna; *Estamos para ayudarlo* (2015), de Mauro Quesada; y *El condensador de flujo* (2015), de Walter Lezcano.

El autor como explotado/r

En 1968, en tiempos todavía proletarios, Oscar Bony presentó en “Experiencias ‘68” del Instituto Di Tella una intervención llamada *La familia obrera*. La obra consistía literalmente en ello: una familia posaba durante todo el día sobre una tarima realizando, mientras tanto, ciertas actividades del dominio de lo cotidiano. La madre procuraba que el niño hiciera los deberes de la escuela, el padre observaba la situación controlador y expectante. Debajo de ellos, un cartel señalaba: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”.

La muestra, que fue rápidamente clausurada por “subversiva” bajo las botas de Juan Carlos Onganía, quedó en las arcas de los recuerdos subterráneos hasta que a partir de las fotografías que el mismo Bony había realizado en aquel efímero tiempo de la intervención performática tuvo su renacimiento en el catálogo de la crítica y la curaduría nacional. En 2007 apareció la imagen fechada en 1968 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), enmarcada, con la firma del autor y decidida a quedar en la historia de las vanguardias estéticas del continente.

Quienes estuvieron presentes señalan la profunda conmoción que produjo la escena en el público que efectivamente vio con sus ojos al señor Luis Ricardo Rodríguez y a su familia posando como frescos maniqués e impugnando –con su mera presencia *viva*– la institución-arte y el mercado que hace del arte (en este caso, de la vida) mercancías. El propio artista ha analizado su gesto como un señalamiento a la ética del arte-artista a la vez que al papel capitalista del arte-artista, es decir, quien absorbe la plusvalía de sus objetos/sujetos sin devolverles más que bellas imágenes o, si se quiere, la gracia de haber entrado a la historia a través de la mano aurática del autor-explotador: “La obra estaba fundada en la ética y yo asumí el papel de torturador” (Bony, 1993: p. 11).

La familia obrera fue “expuesta” en el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella en la muestra colectiva “Experiencias ‘68” en mayo de ese año, una fecha cuyas resonancias resultan difíciles de obviar. Mientras esto sucedía, se escuchaban los gritos de los estudiantes y profesores parisinos, a quienes se unieron rápidamente los obreros industriales, los sindicatos y otros trabajadores y trabajadoras que reclamaban por las calles de París en huelga general, devolviéndole al arte su dimensión política, en palabras de Walter Benjamin: una cierta “politización del arte” (Benjamin, 1972: p. 60).



[Fotografía de *La familia obrera*, de Oscar Bony]. (Buenos Aires, 1968). Colección Eduardo F. Costantini, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

La instalación de Bony produjo un doble efecto: por un lado, consagró al nobel artista; por el otro, se constituyó como un referente de la vanguardia política de los años sesenta frente al arte conceptual. Luego de la aparición de la fotografía en la colección Constantini –que la compra como obra, no como registro de obra, o por lo menos no hay cartel que explique nada en la instalación museística que la incluye– hubo una serie de reescrituras, reversiones que insisten en el carácter disruptor y atemporal de la obra, más allá de la apertura del nuevo siglo a los tiempos del capitalismo postindustrial. Daniel Ontiveros (1997), en *O. Bony: La familia obrera*, dibujó la fotografía y ubicó a la familia prototípicamente argentina (proletaria, nuclear, héteropatriarcal) en el medio de un cosmos pop, acribillada por rosas rojas, pompones de lana, o balas de fusilamiento, que ahora podemos disfrutar en las galerías del MALBA junto con la foto de Oscar Bony y cerca de los auriculares de Ana Gallardo que relatan su CV laboral una y otra vez, sin cesar, la cantidad de veces que queramos o que podamos mantenernos en pie frente a una pared de durlock blanco y un cartelito que dice eso: “CV Laboral: Ana Gallardo”. Nada más, firma, autor, título: institución-arte.



[Fotografía de O. Bony: *La familia obrera*, de Daniel Ontiveros]. (Buenos Aires, 1997).
Colección Eduardo F. Costantini, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

¿Qué perverso vínculo une esa lista de trabajos más o menos precarios con una “obra de arte”, que es decir a su vez, con una mercancía? Simplificando: ¿cuál es el vínculo que asoma entre arte, política y trabajo en el milenio de lo *pos*? ¿Cómo hablar de arte, poesía, trabajo en los tiempos de lo precario, del trabajo intangible, de lo inmaterial?

Elegí comenzar observando estas obras porque en ellas hay un vacío, literalmente un *blanco*. Otra reversión, o mejor dicho apropiación, de *La familia obrera* es la de Daniel Santoro, en *Familia obrera como drama edípico en tres actos* (2018), quien leyó el cristal del problema obrero, desde una perspectiva focalizada en lo íntimo, lo que no vemos de la amistosa familia obrera: el drama edípico en una lectura que se olvidó de Jacques Lacan y todas las teorías feministas de los últimos cuarenta años (hay un niño que mata al padre y la madre lo aclama como nuevo macho dominador).



[Fotografía de *La familia obrera como drama edípico en tres actos*, de Daniel Santoro]. (Buenos Aires, 2018). Colección del autor, disponible en <http://www.danielsantoro.com.ar/>

Muy distinto es el caso de la intertextualidad crítica que propuso el colectivo de arte La Mar en Coche con la misma obra de Bony, recuperando no solo su sentido contestatario e irónico, sino también apropiándose del gesto, no para copiarlo, sino para reasignarle sentido en un contexto nuevo. Una serie de carteles pegados por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante la manifestación del 1º de mayo del año 2000 con dos fotos: una, la de la intervención performática de Bony, la otra: el mismo pedestal (o una puesta similar) sin familia, sin personas, sin trabajo, título: *Obra de la desocupación*.



[Fotografía de *La Mar en Coche*]. (Buenos Aires, 2000). Colección de Afiches reunidos por Juan Carlos Romero. Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

La falta para señalar la presencia de lo que debería estar: el trabajo, pero también el Estado. Si no hay familia obrera es porque el programa neoliberal, desde la última dictadura cívico-militar hasta el estallido social y político que respondió a la terrible crisis económica de los alrededores del 2001, se la *cargaron*: sin trabajo, no hay familia y viceversa. O por lo menos *ese tipo* de trabajo que llamábamos "proletario", que produce *ese tipo* de institución que llamamos "familia nuclear", la que es posibilitada por un trabajo que genera precisamente "proles" (descendencia) que, es decir, reproducción de la mano de obra para el capital. En tiempos posproletarios estas cuestiones se vuelven más porosas, más inestables, más precarias.

El pasaje de las sociedades disciplinarias, que analiza Michel Foucault en *Vigilar y castigar* ([1975] 2009), a la sociedad de control observada por Gilles Deleuze tempranamente en 1991 en “Posdata sobre las sociedades de control”, implica no solamente modificaciones en la conformación del poder, sino también en los cuerpos que este poder produce. Si las disciplinas y las técnicas disponían del control directamente sobre los cuerpos (en sus formas más expuestas: tortura, pena de muerte, control de la natalidad –tanto en la variante de la obligación, como en la de la prohibición del aborto o las esterilizaciones forzadas–, el control se organiza de modos aparentemente más libres, aunque no menos corrosivos. De hecho, la ubicuidad es uno de los atributos asignados a las nuevas tecnologías, al control digital (la *Big Data*). Así, también, si las sociedades disciplinarias ejercían su dominio sobre los cuerpos a través de la observación –la figura del panóptico, los castigos, los exámenes–, el control nos mantiene sujetos bajo formas de evaluación continua y formación permanente en lugar de exámenes, y construcción de la subjetividades mansas, consumistas, sometidas a través de la modelación de los gustos y preferencias. Tanto la escuela, como el cuartel, la fábrica y la familia son los espacios de encierre prototípicos de las sociedades disciplinarias que rigieron la organización social hasta mediados del siglo pasado. Ya no más trabajos fijos, cargos de por vida, horarios de entrada y salida, espacios de lo público y zonas de lo íntimo: el control se yergue sobre nosotros y nos transforma en cifras. Las disciplinas operan con moldes, el control con modulaciones.

En esta lógica de lo pos y del control, el individuo ya no es cuerpo, sino una cifra, una estadística, una clave. La fábrica muta a la empresa, con su lógica de extracción de la energía vital: el trabajo inmaterial posibilitado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación nos mantienen atados de modo constante. Ya no son necesarios los análisis de sangre semanales, sino que basta con analizar la interacción en las redes para evaluar las buenas (o malas) competencias y actitudes de un integrante del capitalismo-empresarial (posindustrial).

Si el territorio es el cuerpo social construido por el poder, ¿cómo son nuestros territorios en tiempos del control? Es claro que ya no corren las categorías y límites (fronteras, barreras) que solían organizar el mundo años atrás. Estamos adentro o afuera (ingreso o exclusión) más allá de que habitemos sustancialmente un territorio con nuestro cuerpo. Somos la humanidad endeudada al servicio de un capitalismo ya no de extracción, sino de mercado. Somos consumidores, antes que individuos. El biopoder nos apuntalaba en cuanto individuos, en cuanto cuerpos. El control nos organiza, nos diseña y constituye en cuanto población, en cuanto especie. Los territorios se vuelven líquidos: a las fronteras reales se agregan las fronteras virtuales, la brecha tecnológica, el control intangible, la ruptura de tiempo-espacio, la conformación de cuerpos inmateriales, cuerpos sin territorio. Vivimos, lo sabemos, en los tiempos en que tener un cuerpo es un problema habitacional porque el territorio se evapora.

Lo que le falta a *La familia obrera* era precisamente un espacio. O bien, lo que quiso Bony fue remarcar la descontextualización y la flexibilidad de las identidades que nos hacen considerar: ¿un obrero matricero es un obrero matricero si en lugar de estar en la fábrica está en la sala de exhibición de un museo de arte? Pero a la vez, la obra señala un umbral al futuro: cuerpos desterritorializados, identidades prefijadas en función de la clase, del trabajo. ¿Qué decir de nuestros tiempos, entonces, y de nuestros territorios?

Si el neoliberalismo, como el plan genocida de la dictadura militar, vino a llevarse puesto el agenciamiento colectivo, los derechos sociales y laborales ganados en las décadas previas (el terrible fantasma del peronismo que sobrevuela la Argentina bajo la espectral figura de un proletariado), ¿qué es el conurbano bonaerense sino la construcción política-social de un territorio dedicado / destinado / construido por el trabajo, la fábrica - la escuela - el barrio? ¿Qué fue del conurbano cuando todo esto se esfumaba?

El poeta como laborante

El recorrido propuesto trata de insistir en lo que considero es el material con el que se organiza un poema: ¿desde qué territorio enuncia el poema sino desde la falta, desde la ausencia, subrayando lo que no se puede decir, lo que no alcanza la lengua para pronunciar, la palabra ajena, el sonido extraño de una lengua que resulta siempre del otro, ajena? ¿De qué habla la poesía sino de lo que no pronuncia, de lo que señala como gesto, de los huecos de la significación?

Porque la pregunta real, la pregunta que importa, no es tanto el vínculo entre arte y política, sino ¿cómo leer la poesía en relación con un territorio, cómo leer el arte en un espacio sin que por ello tengamos el despropósito de caer en interpretaciones reduccionistas, esencialistas o nacionalistas? Sabemos que un territorio es una organización ideológico-político. Así no es lo mismo decir: “poesía conurbana” que “poesía del conurbano”, o bien unir ambos términos en la igualdad mentirosa del conector aditivo “poesía y conurbano”, que puede significar yuxtaposición no jerárquica, pero también leerse en términos adversativos “poesía, pero conurbano”. Lo que es decir: *Poesía proletaria*, tal el título del poemita de Fernanda Laguna, editado en versión *fanzine* por Belleza y Felicidad en 1998. También es decir *El condensador de flujo*, esa figura-máquina de la ciencia ficción de *Volver al futuro*, invocada por Walter Lezcano en su libro del 2015, editado por La Carretilla Roja, emprendimiento editorial de Mauro Quesada y Claudio Pombiño. Y si seguimos buscando en los pozos del conurbano que nos llevan de la casa al trabajo y del trabajo al hogar, quiero agregar el conjunto de poemas sobre el supermercado Jumbo, organizados en escenas que resisten el costumbrismo, bajo la estela de Mauro Quesada, justamente, en *Estamos para ayudarlo*, que también fue editado por La Carretilla Roja (2015).

Este resulta ser, finalmente, el corpus del que me interesa conversar a partir de las yuxtaposiciones previas. Un cuerpo compuesto de poemas que resiste las categorías propias de la literatura comprometida o del arte-político así como también y, sobre todo, del esteticismo. Estos poemas son literaturas que, como los territorios por los que transitan sus voces, sus imágenes y sus paisajes, están siempre adentro-afuera, son –siguiendo a Josefina Ludmer (2010)– *realidadficciones*, “islas urbanas” en presente que señalan, y corroen las categorías y estatutos con los cuales leer y pensar la literatura y el arte del siglo XX. Son, entonces, poemas del tiempo de lo actual, *el tiempo del acá, el territorio del presente*. Poemas que desbordan el trabajo, juegan con lo proletario para discutir: ¿qué significa ser un *laborante* hoy? Y a la vez, ¿qué y cómo escribir poesía anclada a un espacio para hablar –sin hablar– de ese espacio?

Elegí empezar con ejemplos de las artes visuales y performáticas porque no quisiera detenerme en la larga tradición de la literatura proletaria, augurada y promovida por los correligionarios del

Grupo de Boedo, defendida y ejercida como un ápice de justicia frente a las tamañas inequidades del sistema capitalista. Trabajar de la escritura, y no trabajar con la escritura después del trabajo, es un tópico declamado por las izquierdas en las vanguardias históricas y una actividad ejercida por muy pocos artistas hasta hoy. Tampoco quiero interrumpir esta larga dilación para observar que la relación entre poesía y suburbios (con)urbanos cuenta con una larga tradición a la que no me voy a referir: desde los eucaliptos de las plazas de Adrogué y los suicidios interrumpidos del joven Jorge Luis Borges en el Hotel de las Delicias hasta las peripecias delirantes de Adán Buenosayres después del velorio; pasando por las hormigas de Julio Cortázar en la casa de Temperley; los canales, los pescados y las inundaciones de Haroldo Conti o Enrique Wernicke en el delta del Tigre; o por los versos de Alejandra Pizarnik, nacida, criada y recibida de maestra en la Escuela Normal de Avellaneda, ciudad a la que no quiso volver jamás. No quiero avanzar en esta línea, porque en estos casos, como en tantos otros, la relación entre poesía y territorio es meramente circunstancial: ¿haber transitado un espacio implica decir ciertas cosas sobre ese espacio como si todos los espacios de ese espacio fueran *el espacio*?

Walter Benjamin en *El autor como productor* supo condensar algunos de estos problemas e interrogantes bajo la figura el autor-productor aquel que es consciente de que las relaciones sociales están condicionadas por las condiciones de producción. Lo que hay que interrogar es ¿cómo está una obra en relación con sus condiciones de producción? En este sentido, el autor debe considerarse un “productor” (unirse y ubicarse en las relaciones de producción, *proletarizarse*) y utilizar los medios de producción, los avances de la técnica para sus fines (la politización del arte). Hay que atender (igual que planteará Theodor Adorno) el problema de la estetización de la miseria, por ejemplo, que no se vuelva objeto de placer estético, algo que sea reproductor de estas injusticias sociales. Hay que usar la técnica para subvertir estas condiciones dadas. El autor se vuelve un productor cuando se apropia de la técnica y hace de su arte un quiebre a la racionalidad hegemónica a través de la forma.

Básicamente heterogéneos, incluso distantes, hay en estos tres poemas breves un mapeo sobre el postrabajo: un diagrama de deseos, controles y resistencias. Son poemas del trabajo y del territorio, sin serlo. Me explico: son poemas de tres formas del trabajo: la flexibilización laboral de la década de los noventa encarnada en una *laburanta* que distribuye pinturas, pinceles y paletas con su moto por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lo que en otro tiempo se llamaba “vendedora ambulante”, y ahora “microemprededurismo”. La figura de Fernanda Laguna vende arte en su forma material, vende los elementos para hacer-hacer, al tiempo que ella misma hace arte, lo sabemos, Fernanda Laguna es, además de poeta y narradora, artista plástica.

La poesía se sale de sí misma, al tiempo que el arte (y la literatura) se la observa como un viaje, un juego (esas reminiscencias de la autonomía), un tránsito literal (un recorrer las calles, el arte como callejeo. Y ese callejeo, como trabajo. Muy distinto de otros, ni la señora que trabaja de “mujer-esposa”, ni la “empleada” eufemismo muy “noventas” para llamar a la “mucama”:

hoy he trabajado
Desde las 9,00 a las 17,15
[...]

Llegué y me atendió
La empleada
Y me dijo
La señora ya viene.
Mientras esperaba
Pensaba en que podía vender mi cuerpo
(hacer sexo)
Para ganar más dinero
Y no tener que cargar
Tanto peso
De todas formas
Pensé, ahora también lo estoy vendiendo
(Laguna, 1998: p. 2).

El arte, la poesía, como trabajo es la eclosión del sistema: se vende el cuerpo, precisamente, para no tener que *vender el cuerpo*. ¿Qué es la poesía sino cuerpo? ¿Qué arrojamos al espacio cuando pronunciamos un poema? ¿No es venderse un poco, o por lo menos, ponernos en la góndola del supermercado de los fetiches del yo? ¿Cuál de todos esos *yoes* me conviene ofrecer hoy?

Los poemas de Laguna, de Lezcano y de Quesada son poemas del trabajo y del territorio porque hacen mapa en su andar. En ese hacer-recorrido configuran el espacio que dicen transitar, o bien, lo condensan. Pero, también, son poemas de lo precario en los alrededores del 2001 que, es como decir, una experiencia de lo común.

Es la isla global, en Florencio Varela, en Quilmes y en cualquier lado: el Jumbo del trabajo precario de Mauro Quesada, el *speech* traducido quien sabe a cuántos idiomas del “estamos para ayudarlo” es la falsa libertad del consumo, pero a la vez el goce del tener. Es el conocer, el haber estado dentro del monstruo, como nos aleccionó José Martí en su tránsito por los Estados Unidos, es el chico que ahorra todo un año en una lata para comprarse el último modelo de mincomponente con bandeja para seis CD, es el

Ahora
siempre que entro a un supermercado
tengo sentimientos confusos
porque comprendo
que es un lugar frío y horrible
pero también me genera
un extraño cariño
y nostalgia.
(Quesada, 2015: p. 24).

Es el trabajo precario de las postrimerías de la crisis 2001 revisado hacia atrás, con la mirada de quien también recuerda en esa explosión de memoria la pesada década del noventa, las huellas viscosas del neoliberalismo en la piel. Es el trabajo y su ausencia, es el trabajo que no está en *El condensador de flujo* lo que hace de esa voz una disrupción de poses y simulacros expuestos. Es decirle también a la cultura “del trabajo”: yo no. Es ese fuera de sí, ese poema que va hacia los fluidos para dar cuenta de lo que hay, la sangre, no representar la sangre, simplemente la sangre:

¿Cómo es la movida de perseguir un color?

La imagen es esta:

Un tipo detrás de rojos imposibles.

¿No es Rothko eso?

¿Ese rojo imposible, no sé, pregunto,
no es la sangre que largó mi vieja
el día que nací?

(Lezcano, 2015: p. 20).

Son relaciones intermitentes entre las partes inacabadas, entre lo que se muestra y lo que se sabe que está sin ser dicho, sin necesidad de decir. Nombrar alcanza, diría Idea Vilariño. Hay una necesidad: un deseo de salir y de *salirse*. Los poemarios de Laguna, de Quesada y de Lezcano se inclinan a romper los moldes, la alta y la baja cultura, las divisiones propias del siglo XX: literatura alta y baja quedan atravesadas por el cuerpo, sus fluidos, sus memorias y sus tránsitos que hacen territorio. Las divisiones entre artes, y entre géneros, desarticulan los lugares comunes de la cultura (valor de cambio, valor de uso, valor simbólico): “¿De dónde salió la idea de que la felicidad, es una meca, una obligación o un lugar al que hay que llegar?”, pregunta la voz de *El condensador de flujo* (Lezcano, 2015: p. 23).

El artista como desacomodador

Las topografías son tres: el supermercado de Quesada (la aldea global, lo igual en todas partes, la cadena de montajes de servicios globalizados); pero, también, la topografía universal, el arte, que es nada más que la nada, el afuera (afuera del museo, afuera de la casa, o sea: la ciudad y sus periferias, Villa Fiorito, por ejemplo, donde Fernanda Laguna organizó Belleza y Felicidad Fiorito). Por último, la topografía prototípica del conurbano bonaerense, la de Walter Lezcano, quien parece señalar que el conurbano ya no es la proletarización del espacio, de los años cuarenta y cincuenta, ni tampoco aquello de la utopía setentista de “la casa con diez pinos”, el conurbano de Lezcano son “las paredes sin pintar”, “las casas sin revoque”, es lo que queda sin terminar, lo in-determinado. El poema abunda en imágenes de lo inconcluso: “la canilla mal cerrada” de su cocina, los “estudios terciarios incompletos”, “una infancia indescriptible”, “un álbum de fotos de casamiento borroneadas por la cerveza”. Estos espacios que no son ni campo ni ciudad, ni civilización ni barbarie, ni rural ni del todo urbano, ni esa paz ni el agite del supuesto oeste.

Una topografía que habla del trabajo en sus fábricas deshabitadas, una topografía de la ruina, del trabajo y su ausencia, un mapa adentro-afuera, unas islas urbanas en tránsito global, fronteras intangibles, como las de Medellín, una derivación, un desborde. Es la poética del conurbano, y su desborde posproletario: el revoque a la vista, medio roto, sin terminar en su sentido más bello y literal, más productivo: es lo in-determinado (que, es decir, también, lo que no tiene origen ni fin), lo precario.

Después del 2001, ya no queda tiempo para seguir pensando derivas a los interrogantes de un tiempo que pasó, aquellas preguntas del arte del siglo XX: *¿la literatura o la vida?*, la disyuntiva que da título a una novela memorialística de Jorge Semprum sobre su sobrevivencia a Buchenwald, queda atravesada por un vacío, una línea que se le abre en el medio. Ahora, hablamos de literatura-vida, de realidad-ficción, de territorios del tiempo presente, de lo in-terminado, y de lo in-determinado. O sea, de la condición del poema y de la vida. O de cómo subsistir con, para, o del poema.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1998). El autor como productor. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht* (pp. 117-134). Madrid: Taurus.
- (1972). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Traductor Aguirre, J.) (pp. 15-60). Madrid: Taurus.
- Bony, O. (16 de junio de 1993). *La Maga*, p. 11.
- Deleuze, G. (1991). Postdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer (Comp.), *El lenguaje literario*. Tomo 2. Montevideo: Nordan.
- Foucault, M. ([1975] 2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Traductor Garzón del Camino, A.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laguna, F. (1998). *Poesía proletaria*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Lezcano, W. (2015). *El condensador de flujo*. Monte Grande: La Carretilla Roja.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Quesada, M. (2015). *Estamos para ayudarlo*. Monte Grande: La Carretilla Roja.

Sobre la Marea Negra y la poesía en Zona Sur a finales de 1980



MARTÍN AYOS

Resumen

El siguiente trabajo analiza un acontecimiento o una serie de acontecimientos que dieron lugar a la creación del grupo literario La Marea Negra. Se hace hincapié en sus condiciones de aparición, en el espacio-tiempo en el que esta y otras manifestaciones artísticas nacieron y se reprodujeron (Gran Buenos Aires [GBA] Sur [1989-1992]), su relación y diferencias respecto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y su condición de “afuera” o pliegue de este “afuera”, siempre vivo, a pesar de las modas y los gustos epocales. El objetivo de mostrar una pequeña parte de la producción poética de aquella época y región del conurbano bonaerense es producir una apertura en el estado de cosas actual, problematizar el presente y contagiar de aquella búsqueda que una vez me tocara emprender y que, desde entonces, jamás he abandonado.

1. Un no-lugar

La pasión por la destrucción es también una pasión creadora.

Mijaíl Bakunin, *Dios y el Estado*

Desde el retorno a la democracia hasta casi finales de la década de 1980, la poesía y la literatura en general parecían estar dominadas por *clichés*, deformaciones y pésimos plagios de la escritura militante de los años 70, que no solo no le hacían justicia, sino que ocultaban su verdadero valor poético. La información que nos llegaba como lectores y poetas era escasa, confusa. Muy pocas editoriales comenzaban a publicar los cánones del simbolismo y el surrealismo. Predominaban las fotocopias, las malas antologías o alguna mención de Enrique Symns en *Cerdos y Peces*. No existía internet y el acceso a la cultura era carísimo. Algunos lográbamos hacernos de algún libro de Aldo Pellegrini, Alejandra Pizarnik, Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz (las menos de las veces), César Vallejo, Raúl González Tuñón (seguido), Olga Orozco (casi nunca), Octavio Paz, Nicanor Parra (nadie), etc. En cuanto a la poesía viva, la información llegaba de boca en boca o en el encuentro directo con los

autores. Esto último suponía la decepción, la pelea callejera producto del alcohol y de una mirada antagónica sobre contenidos o influencias, el calabozo de la raza alfonsinista o la alegría de un paso más en la conquista de un nuevo mundo.

Como contraposición a la cultura dominante, había que ser autodidacta. Militar la poesía, rebelarse contra toda autoridad, despreciar toda moral, todo paradigma, toda norma, poner en práctica la experiencia *rimbaudiana*:

Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos” (Rimbaud, 1972: p. 84).

Ser poeta, es decir, devenir, o como dirían Gilles Deleuze y Félix Guattari: “trazar su propia línea de fuga, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su ‘evolución paralela” (1994: p. 16), aventurarse a aquello que, muchas veces, roza la muerte (física, mental o espiritual), ir “desnudo como un signo”, como diría Hakim Bey (1984).

Nos reconocíamos como *poetas de la zona sur*, esencialmente, porque la zona sur nos permitía ser “salvajes” frente al esnobismo y al academicismo de la ciudad. Nuestra cultura, nuestras editoriales y bibliotecas habían sido creadas gracias a anarquistas, comunistas y socialistas que se instalaron aquí debido al ferrocarril, a los frigoríficos y a las fábricas. Zona sur también contaba con una larga e importantísima tradición de poesía asociada al tango, y, por transición, a un malevaje romántico que amalgamaba todo lo anterior y le daba a todo un aire de autenticidad, ficticia o no, que nos era enteramente propicia para reconocernos desde un lugar que era un *no-lugar*. En muchos casos, nos llegaba algo de la tradición peronista de base, esa misma que la burguesía denominaba “lumpen” y que cerraba perfectamente con la división con la capital. Nuestra tierra era Temperley, aquello a lo que Maurice Blanchot llamó el “afuera”, donde Roberto Arlt ubicó gran parte de *Los siete locos / Los lanzallamas* para que pudiéramos ser alguno o todos ellos a la vez.

¿El afuera? Todo lo que no sea la Ciudad Autónoma de Buenos Aires es afuera, *un* afuera o *el* afuera. El conurbano es el afuera de la ciudad. La burguesía siempre ha señalado con horror el afuera. Porque el afuera amenaza destruir el estatismo de la interioridad burguesa, su supuesta estabilidad. Y, sin embargo, cuanto más afuera sitúe al afuera, más cerca está. El afuera está en la ciudad misma. El Riachuelo y la avenida General Paz dividen comunicando, haciendo “entrar” el afuera: el límite no aparta, trae, contagia, horada... Al mismo tiempo, dentro de la ciudad está el afuera multiplicado en innumerables poros. No hay escapatoria. Juan L. Ortiz, hablando de Gualguay, dirá: “Te conocí pues, ciudad, por algunos lados de tu pena y de tu noche / y en la pureza de esa maravillada flor sensible de tus hijos más marginados...” (Ortiz, 2005: p. 473). Podemos aplicarlo a lo anterior. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a espaldas del Río de la Plata, con sus excelsos edificios, parques, monumentos, teatros y monolitos construidos por la oligarquía, con todo su asfalto, no ha logrado ni logrará jamás excluir de modo absoluto aquello que ella misma es desde sus inicios, a pesar de relegarlo a sus confines (“la pureza de esa maravillada flor sensible de tus hijos más marginados...”): el afuera, la intemperie. Denominarnos como poetas del conurbano sur era reconocerse como un ser de la intemperie. Es decir: como un habitante a la vez que un hacedor de intemperie.

2. La Marea Negra

Palabra de poeta, no de amo.

Maurice Blanchot

Paralelamente, la poesía, no el poema, sino la poesía propiamente dicha es *el afuera* del lenguaje. El poema, en el mejor de los casos, es un conjunto de signos, de *palabras-pliegues* o *palabras-agujeros*. El poema es un pliegue del afuera. El afuera invaginado en un conjunto no cerrado de grietas. La poesía, incluso en los poetas a través de quienes habla la musa manifestando el afuera mismo de modo puro, no se trata nunca de una invocación o evocación, sino de un contacto directo con lo *Otro*, de un modo de hacer pasar eso Otro a través de un cuerpo, que ya de por sí es eso Otro. La poesía es aquello que Blanchot buscaba rescatar de la obra literaria:

“

...el lugar donde el lenguaje sigue siendo relación pura, ajena a cualquier dominio y a cualquier servidumbre, lenguaje que también habla solo a quien no habla para tener ni para poder, ni para saber ni para poseer, ni para convertirse en maestro y amaestrarse... (Blanchot, 1969: p. 41).

Por ello, nuestra exigencia era la más primaria y esencial del poeta: “vivir la poesía”. En cuanto a la ejecución, la mayor parte del tiempo se trataba de hacer poemas efímeros, apelar al grafiti o a la tradición oral, escribir en los trenes o en los baños públicos, confeccionar volantes que nadie recibía, aparecer en alguna radio pirata, publicar en *fanzines* punks o anarquistas, recitar en lugares públicos o en bares, ser expulsados de talleres y recitales de poesía a los que hubiéramos sido invitados previamente, etc. Se trataba, no tanto de inscribir una huella en un sitio cualquiera, sino de transgredir, devolver a aquellos signos inconscientes su poder disruptivo.

Escribir no suponía para nosotros, ni supone incluso, ahora mismo, para mí, un legado o un paso a la eternidad. Era y sigue siendo quebrar el presente, no solo los valores del *statu quo*, sino todo aquello que suponga una *presencia*. Escribir es eliminar cualquier vestigio de *presencia*: borrar, incluso, y sobre todo, la presunción de un *sujeto* que escribe, crear una espacialidad y una temporalidad de otro orden en donde ya no existan los sujetos, las verdades y las cosas; sino lo colectivo, una subjetividad o unas subjetividades capaces de repetir sus diferencias esenciales, de modo tal que sus devenires devengan otros, hagan salir y contagien de esta *otredad* a partir de todas las fisuras o grietas que sean capaces de crear. Y, en consecuencia, que solo pueda decirse que *son* o *existen*, en la medida en que ejercen esta tarea.

La mayoría de los integrantes de La Marea Negra nos conocimos entre 1987 y 1988 en el Taller Literario Julio Cortázar, de la Municipalidad de Lomas de Zamora, que coordinaba el poeta y titiritero Alejandro Seta. Él tenía una visión interesante de la poesía. Además, nos brindaba acceso a textos que nos costaba mucho conseguir y tenía muy en claro que algo estaba cambiando a nivel cultural en la Argentina. El *under* y el rock parecían revitalizar la poesía: Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, etc., en teatro; Néstor Perlongher, Fernando Noir, Enrique Simns, Tom Lupo, etc., en literatura; Los Redonditos de Ricota, etc., en música... Y nosotros estábamos influidos

también de ese cambio. Si bien en zona sur no estaban el Parakultural, Cemento, o el Centro Cultural Ricardo Rojas, había un movimiento bastante numeroso, cercano al punk y al anarquismo. Era posible recitar a cambio de una jarra de vino y dos hamburguesas en el bar La Vía, de Temperley (al cual acudía absolutamente todo el lumpenaje sureño y en el que había que moverse con un cuidado extremo de no ofender a nadie; y que destruimos casi completamente en el cumpleaños de uno de los miembros del grupo). Se podía conversar con cualquiera de los músicos y poetas del punk de aquella época (Flema, El ojo Vicioso, Puñalada Correntina, Ácido Camboyano...) acerca de Artaud, Rimbaud, Charles Baudelaire, El Conde de Lautreamont, Juan Gelman, Aldo Pellegrini, intercambiar publicaciones, etc. Incluso en centros culturales clásicos, como Anonikén, del pintor Rubén Soriente, sucedían cosas interesantísimas, nuevas, ajenas al academicismo o la trillada letanía de los pseudopoetas. Se podía ver un nuevo e interesantísimo teatro en los inicios de Diablo Mundo, o las obras dirigidas por Walter Arce, etc. Todo era mucho y caótico. Gracias a Alejandro Seta, comenzamos a publicar en las revistas *Amaru* y *Letrabric*. Lo que supuso la apertura a otras publicaciones y a una propia: *Mente Caliente*, un pasquín de tendencia ácrata que sobrevivió al grupo y formó parte de una red de fanzines similares.

En 1989 entablamos una conversación con Mario Paolucci, poeta, historiador de tango y actor, que, a mi juicio, fue decisiva. Conocimos a Mario en 1988, en una visita al taller. Luego, a veces por casualidad, otras por acuerdo mutuo, comenzamos a encontrarnos con él, en grupo o individualmente, en varios bares de la zona. En 1987, Mario había publicado *Un almacén para el porvenir*. Hasta donde conozco, su bibliografía consta de tres libros más: *Planeta Estrés*, *El hombre vulnerable* y *El hombre trashumante*.

La conversación fue en el bar (ahora inexistente) Laprida 1, de Lomas de Zamora, del cual Mario compuso un tango homónimo. Hablábamos acerca los mismos tópicos que discutíamos internamente y en innumerables presentaciones. Los más importantes, creo, tenían que ver con un *ethos* poético. Lo que puedo recordar de aquella charla son las siguientes conclusiones colectivas: el poeta es un ser marginal. La poesía siempre está en los márgenes del lenguaje, es enemiga del poder o del *statu quo*. En la vida de los poetas hay una ascesis contraria a la rutina del hombre de bien, incluso al exilio del sabio. Se trata de seres disruptivos, incluso respecto de sí mismos. El poeta vive devenires, no situaciones. El poeta no es un yo, sino muchos *yoes*. El poeta no impone, expone, desnuda. El poeta es un emisario del afuera, un delincuente, un destructor, un sembrador de grietas, un *devenir revolucionario*.

Aquella misma noche, luego de varias botellas de vino y ginebra, escribimos nuestro único poemario. Por decisión unánime, el libro jamás fue publicado. Se trató, para todos nosotros, de una serie de anotaciones acerca de una experiencia. Solo los miembros del grupo tenemos una copia manuscrita, como si se tratase de nuestro propio *Necronomicón*. En internet hay circulando una copia inexacta. El libro fue la culminación de muchas experiencias que he comentado más arriba. Pero el resto de nuestros libros y acciones siguieron atentos a aquellas pautas. Durante todo aquel año y los que siguieron, continuamos publicando en *fanzines* o participando de eventos y festivales, como el de la revista *Letrabric* en el Parque Lezama, recitando o cantando nuestros poemas entre los shows de bandas punks, como Los Enfermos o Tu Vieja. Luego siguieron nuestros propios libros, las obras de teatro de uno de nuestros miembros, que llegaron a dos festivales de teatro contemporáneo

en Bolivia, etc. Toda producción era discutida colectivamente, aunque no llevara el sello del grupo. Paralelamente, cada integrante fue armando sus propios colectivos o comenzó a participar de otros, ya constituidos, en donde la idea que nos reunía se ponía a prueba o era contagiada de modo tal que mutara, casi por obligación.

La Marea Negra se disolvió en 1991, lo cual dio lugar a un grupo mucho más efímero: Tinta Roja, de corte netamente ácrata. Hoy en día, en la zona sur germinan poetas con concepciones diferentes. Y nosotros seguimos militando la poesía, a pesar de nuestras bajas, de nuestros muertos, de nuestros años, aprendiendo siempre de aquello que está por venir.

3. Conclusión

La experiencia de La Marea Negra es una entre tantas otras que la han precedido y que la siguen. No se trata de trazar una linealidad historicista. Tampoco se trata de sentar un precedente o hacer un relato autorreferencial. Lo que he intentado es presentar, mínimamente, las intenciones y condiciones de aparición de un movimiento que siempre estará vivo en el conurbano. Y la idea de que el conurbano, en tanto no-lugar, se presenta como un medio apto para que este deseo continúe y se manifieste, cada vez, de modo más vivo.

Referencias bibliográficas

- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995) *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Ortiz, J. L. (2005) *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Rimbaud, A. (1972). *Carta a Georges Izambard, en: Una temporada en el infierno, seguido de Iluminaciones, seguido de Cartas del vidente*. París: Gallimard.

Épica chusma y Furgón flashero: dos experiencias conurbanas desde y para microcomunidades ampliadas



FERNANDO AÍTA

Universidad Nacional de Avellaneda

Resumen

A partir del *racconto* del proceso creativo y el análisis de ciertos versos de *Épica chusma* (2007) y fragmentos de crónicas de *Furgón flashero* (2013), quiero compartir algunos problemas y reflexiones que se presentaron en el hacer, en especial ciertas tensiones entre cantar/mostrar sin deschavar y sin encriptarse en un hermetismo localista, entre reconocimiento y discreción, entre nombrar para entendidos y dejar apertura a otredades afines. ¿Cómo dirigirse a pares celebrando lo compartido sin redundar en lo obvio e invitando a diferentes semejantes? En ambas experiencias, hay un yo-poético/ojo/cronista que por momentos se mezcla en un nosotros inclusivo y tácito. En ambas publicaciones, el primer destinatario fueron los vecinos que inspiraron cada poema, o los compañeros de viaje que protagonizaron fotos e historias. A lo largo del poemario, en los lugares por donde se mueven los personajes (y en su vocabulario), se va configurando un barrio, que comparte rasgos con muchos otros de la periferia. En las fotos y crónicas del furgón también aparecen personas reconocibles o imaginables (y un lenguaje propio) en un espacio que condensa características de muchas esquinas periféricas y a la vez atraviesa distintos territorios. Tanto en los poemas como en las fotos y crónicas, a través de paisajes, personajes y lenguaje, emergen cualidades propias del conurbano.

Una breve digresión metodológica

Llego a este Simposio como estudiante de una maestría en una de las jóvenes universidades del conurbano. Entiendo que es pertinente aclarar que recién estoy completando el primer trimestre de cursadas, y que llegué a esta maestría sin título de grado, por la condición de “Mérito equivalente”,

en parte debido a mis estudios incompletos (estudié Letras en la Universidad de Buenos Aires por dos años), a mis trabajos como docente o coordinador de talleres, y a experiencias artísticas como las que comparto en este trabajo.

Al respecto quiero destacar la importancia de las universidades del conurbano (amenazadas por la falta de presupuesto y el menosprecio del gobierno actual) para el acceso de las clases trabajadoras a la educación superior, y también resaltar el potencial de las investigaciones con métodos y lenguajes artísticos para generar conocimientos.

Acaso el siguiente texto, formal y estilísticamente difiera un poco de la escritura académica más tradicional y tal vez podría tener mayor sustento conceptual (para eso estoy estudiando), pero considero que es un aporte genuino y relevante, que puede abrir líneas de investigación o aportar a estudios en curso.

Sobre *Épica chusma*

Épica chusma (2007) es un conjunto de poemas que sucede en un barrio fantasioso entre Sarandí y Dock Sud.² El primer poema presenta el escenario, y cada uno de los quince siguientes cuenta la historia a veces más costumbrista, a veces más fantástica, de diferentes personajes. Empezó como una serie de notas llamadas “Biografías ínfimas”: seis o siete poemas, o comienzos y versos sueltos, inspirados en vecinos del lugar donde me crié y vivía, y algunos inventados. Un modelo para desarrollarlos surgió de la lectura de *Vidas imaginarias* (1896), de Marcel Schwob, que en su prólogo, “El arte de la biografía” (una suerte de *ars poetica*) propone: “El arte es todo lo contrario de las ideas generales, solo describe lo individual, solo propende a lo único. En vez de clasificar, desclasifica” (Schwob, 1998: p. 9). Es decir, para Schwob las artes se ocupan de singularidades, en eso estriba su valor y es ese su aporte al campo del conocimiento. De este modo, resultaba más fértil retratar a Jaime que a un ciruja arquetípico, al Loco Rif que a un metalero abstracto, a El/La Chuli más que a una travesti modelo, y más factible que de sus historias surgieran afectos y perceptos, que emanaran sensaciones elocuentes en cuanto las formas de vida en un barrio y a las relaciones entre las personas que conviven en una comunidad.

Lo atractivo de Schwob, además de la prosa exquisita, es que narra a cada personaje con un vocabulario preciso que corresponde a su época y ocupación (lo que refuerza la verosimilitud), y una mirada empática, sin condenas morales, aunque por momentos irónica. También resultaba productivo el tamiz de la ficción para retratar y homenajear a personas y situaciones demasiado reales. Mientras se desarrollaba el conjunto, me proponía que las personas inspiradoras de los poemas pudieran leerlos y disfrutarlos, sin autocensurarme, y sin contar/cantar demás. El desafío.

Poco a poco los poemas fueron cobrando forma y la serie proliferó con nuevos personajes. Algunos mantuvieron su nombre o apodos originales. Y cada poema/personaje iba construyendo también el paisaje del barrio: Lito, el borrachín devenido evangelista, y su kiosco birrero; tres

2 El libro se encuentra agotado, pero puede descargarse de: <http://fernandoaita.com.ar/epica-chusma/>

malvivientes como Pito, Pin Floi y Guaguau y sus casas de infancia; el quinielero Vicente en el bar del Japonés; los crotos en los baldíos, etc.

Una fecha de entrega (el cierre de un concurso) precipitó el proceso. Apareció el título definitivo, *Épica chusma*: dos sustantivos y adjetivos, que juegan con el carácter heroico y mítico (entre comillas) de los personajes y su origen humilde o chismoso. Con la conciencia del conjunto, se evidenciaron redundancias o vacíos en ese lugar imaginario que los poemas construían, y la necesidad de pulir o completar detalles y fragmentos.

El otro modelo fecundo para (re)construir ese mundo barrial lo sugirió la lectura de *Antología de Spoon River* (1915), de Edgar Lee Masters (otro poemario de ficción), que abre con el poema “La colina”, donde se encuentra el cementerio con las tumbas (y epitafios) de los personajes que cada poema retrata. En el caso de *Épica chusma*, reescribí en verso partes de un texto que había hecho para la tapa de un disco (salió años más tarde) del guitarrista Hugo Méndez, oriundo de las torres del Docke, que a su vez ponía en música a su barrio. Así apareció, “Dock Sud”, el poema inicial donde se plantea el escenario:

El río parece un zanjón,
un obstáculo que saltan los puentes.
No tiene nombre, casi no corre,
pero hay días que se desborda,
cubre las calles y hace naufragar
los muebles de las casas bajas.
En las orillas crecen plantas negras,
grises, plateadas, flores de humo
que destilan un perfume de azufre
y se tragan el aire de las noches.

Al Norte del Sur hay un límite, un borde:
Dock Sud, embebido de combustible,
de sustancias misteriosas, clandestinas;
abundan sirenas, alambrados, candados, carteles,
precaución, peligro... Tan inflamable
que en cualquier momento explota...

Más adelante:

¿Ves ese señor canoso de camisa marrón,
que silba como un tiroteo y lleva esa caja pesada
hasta la camioneta? Tiene los ojos grandes
como un dibujito: se esfuerza en mirar
a través de esta oscuridad. Es un mutante,
está lleno... Mirá cómo se ríe lisérgico,
cómo se divierten con la mujer de la parrilla...

Y en el final:

La noche hace obvio todo
lo que el día pretende esconder.
Cuando sale el sol, duele,
felizmente: un día más es otro día.
Y muy poco cambia todo.
(Aíta, 2007: p. 11)

Me interesa resaltar en estos fragmentos, la geografía de Dock Sud como un borde del conurbano (doblemente periférico, en relación con el centro de Avellaneda), los personajes mutantes, y la mirada ambivalente (optimista/pesimista) que el poema propone para la lectura del libro.

Retomando a Schwob, no creo que sea posible contar o cantar el conurbano: sería una generalidad, demasiado amplia, demasiado vaga, pero sí, ciertos aspectos de sus esquinas, de sus rincones. En este caso Dock Sud, y un poco más allá: “en la mezcla de barros de Dock Sud y Sarandí” (p. 47), dice un poema. Y creo que la singularidad de cada lugar permite que algunos rasgos resuenen en otras localidades que los comparten. Dock Sud es la periferia de Avellaneda (como Piñeyro, Gerli, Wilde, etc.) así como Lanús, Quilmes, o Florencio Varela tienen sus centros y periferias (e incluso los bordes de la capital): sus autopistas, sus canchas, sus baldíos, sus ferias, sus monoblocs, sus villas, sus arroyos (entubados) o lagunas, sus avenidas que devienen rutas, sus colectivos de tres cifras... Y más allá de lo territorial, posiblemente estos personajes singulares de mis cuadras evoquen a otros de otros barrios periféricos, sus borrachines, cirujas, rockeros, comerciantes, malvivientes, etc. y sus modos de hablar y relacionarse.

El libro se presentó en la Casa de la Cultura de Avellaneda, y una buena cantidad de vecinos asistieron. Luego el mismo chusmerío hizo que se conozca de boca a boca o de mano en mano. Quienes inspiraron poemas fueron recibiendo sus ejemplares gracias a mi vieja, que era modista y curandera del barrio, y fue una alegría ver que se sentían halagados de aparecer de alguna forma, y también la gratitud de personas que no figuran en el libro, pero reconocen el origen de sus protagonistas. Sentí que si hay algo así como un rol social del artista tiene que ver con poder ofrecer un saber-hacer a la comunidad de la que forma parte, en este caso el oficio de nombrar y decir. Y fue grato comprobar, leyendo en vivo, que el libro resonaba en personas de otras periferias, especialmente por tres elementos: paisajes, personajes, lenguaje.

Sobre *Furgón flashero*

Furgón flashero (2013-2015) es una colección de fotos y crónicas, que resultó de ir a trabajar en bicicleta en los furgones del tren Roca (Constitución-La Plata o Bosques) con una cámara de fotos estenopeica (es decir, sin lente), que fabriqué artesanalmente con una cajita de fósforos y rollo color de 35 mm durante más de un año.³

3 Se pueden ver fotos y leer las crónicas de *Furgón flashero* en <http://fernandoaita.com.ar/tag/furgon-flashero/>

A continuación, el comienzo del texto para la muestra que hicimos en el mismo furgón:

El tren es una cuadra que avanza de barrio en barrio; y el furgón, una esquina mutante. Ideado para llevar bicicletas, congrega afladores, jardineros, vendedores, carteros, cartoneros, entre otros. También es un rincón para fumar o tomar algo, escabullirse de los pica-boletos, encontrarse con gente (Aíta, 2013-2015: p. 3).

Otra vez el escenario y los personajes, o bien un espacio y sus habitantes: una comunidad de la que formaba parte rutinariamente pero que gracias a las fotos se volvía cada día un poco excepcional. Hice muchos retratos y en cada reencuentro con una persona retratada (semanas o meses más tarde), le entregaba una copia de su foto. Así se fue generando una confianza y corriendo el rumor. Las fotos estenopeicas –un tipo de imágenes bien distinto de lo que proponen los tiempos del *high definition* (HD) y el reconocimiento facial– mantienen un halo de misterio, como para que los conocedores reconozcan y los desconocidos imaginen. La tensión entre dirigirse a “entendidos y dejar apertura para otredades” de la ficción de *Épica chusma* aparecía también en el plano “documental” de las fotos del furgón. Gracias a esa discreción y esa confianza, en las conversaciones empezaron a aparecer historias alrededor de las fotos.

Acá la historia del Oscarcito:

En el furgón nos conocemos por las caras. Nos referimos por apodos, oficios, barrios, clubes. No sé el nombre del flaco este. No conozco su historia. Se diría que lleva la vida puesta. Viaja al mediodía, rumbo a Consti, más bien hacia Zavaleta. Veintipocos, alto, ojos claros, un diente menos adelante, siempre agitando amable fumar algo.

Sabía de la camarita y comentaba con la concurrencia: Este loco saca fotos con una cámara re-tumbera que hace con fósforos. Mostrá a los pibes.

Un día que coincidimos, él venía con un hermano más chico, Oscar, que había salido hacía poco. Me pidió que les saque una juntos. Y así fue.

Cuando nos volvimos a cruzar, después de varias semanas, y le di la foto, Oscarcito estaba otra vez adentro. Y esa copia de 7x10, algo movida, algo oscura, se convirtió en otra cosa.

Nos reencontramos varias veces más, y el comentario mismo: Este loco tiene una cámara de fotos hecha con cajita de fósforo. Me sacó una con el Oscarcito. ¿Te acordás?

Quién sabe si la copia se conserva. Queda una imagen imborrable de libertad: hermanos en un tren que viaja con las puertas abiertas (pp. 11-14).

También sacaba fotos de las estaciones o los paisajes circundantes desde el tren detenido. Andaba con un toco de copias encima para mostrar a quien quisiera, y pegué en las paredes algunas impresiones en blanco y negro para los que viajaban en otros horarios: dos formas de circulación de las imágenes apropiadas para ese medio.

Cuando se acercó diciembre organizamos un brindis de fin de año y una muestra en el mismo furgón: quedamos con algunos habitués en tomar el tren de la una, cada cual con una sidra; yo llevé copias de las fotos que fuimos pegando en las paredes entre todos. Y fuimos de Hudson a Constitución charlando y brindando. Escribí una crónica de ese viaje y días después repartí algunas copias entre compañeros.

Meses después me cambiaron de zona de trabajo, pasé a viajar en el eléctrico Ezeiza/Glew, y vi el futuro: en las formaciones nuevas, el espacio para bicicletas estaba integrado en los vagones. No había esa “zona temporalmente autónoma” del furgón. Y la vitalidad de los encuentros decaía notoriamente.

En 2015, la muestra se realizó en La Dársena –plataforma de pensamiento e interacción artística– coordinada por Azul Blaseotto y Eduardo Molinari: cambió el formato, se sumaron las crónicas de los viajes, organizamos una charla con especialistas ferroviarios y un concierto de música ferrocarrilera. Y se reeditó en el Centro Cultural de la Cooperación en 2016. En ambas ocasiones compartimos charlas abiertas con Matías Barutta y Mariano Dalaison, que tenían experiencias de fotografías furgoneras en otros trenes (Zárate-Campana y Retiro-San Martín): también hicimos una muestra conjunta en la librería La Libre de San Telmo.

Además, con Hernán Cardinale armamos una publicación de fotos y textos, tomando como modelo unas agendas populares en los años noventa, con dos tapas de imanes (6 x 9 cm) y una tira de papel desplegable. A su vez, el “librito” volvió al furgón para circular entre los compañeros frecuentes, y fue bien recibido. Para ese entonces electrificaron el ramal a La Plata. Chau, furgón. El mundo del que había participado y había tenido la suerte de registrar, ya no existía como tal.

Ambas experiencias comparten el haber recreado/registrado pequeñas comunidades –de las que el yo-poético/ojo/cronista forma parte– como homenaje y celebración para quienes vivimos esas experiencias, pero buscando resonancias con cómplices de experiencias similares en otras partes afines.

Referencias bibliográficas

- Aíta, F. (2007). *Épica chusma*. Buenos Aires: Del Dock.
 ----- (2015). *Furgón flashero*. Buenos Aires: Mónadanómada/unproblema+.
 Masters, E. L. (1979). *Antología de Spoon River*. Buenos Aires: Fausto.
 Schwob, M. (1998). *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Emecé.

Capítulo 5

Poesía, márgenes, musicalidad



Jammear/ Ilamear literatura: el arte de la improvisación y los beneficios de lo interdisciplinario



MARIANO EZEQUIEL MASSONE
Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen

Este texto es una reseña sobre un evento cultural realizado en la ciudad de Luján, provincia de Buenos Aires, el Festival por la Emergencia Cultural. El análisis de este evento nos sirve para problematizar el carácter social de la poesía; ya no pensándola como una praxis aislada de la sociedad, en un “castillo de cristal”, y totalmente solitaria; sino entrometida en el quehacer de otras manifestaciones artísticas de índole más colectivas, como la música, la danza y el teatro. De este modo, se establecerá una forma de hacer arte característica de este festival: que las fronteras entre espectador y productor se borren, que haya una circulación interdisciplinaria del hacer artístico y que ese hacer sea “monstruoso”, barroco, salido de su eje.

1. Reseña de una *jam session*

1.1. ¿Por qué reseñar un evento cultural y no un libro?

Walter Benjamin (1934) en “El autor como productor” plantea el caso de la reformulación técnica de Serguei Tretiakov en la Unión Soviética y proclama esto casi como argumento central de su texto:

si escogí el ejemplo de Tretiakov fue con una intención: indicarles la amplitud del horizonte a partir del cual deben ser repensadas, teniendo en cuenta las realidades técnicas de nuestra situación actual, las nociones de formas a géneros literarios, cuando se trata de llegar a determinar aquellas formas de expresión que constituyen el punto de inserción de las energías literarias de nuestro tiempo. No siempre hubo novelas en el pasado, no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas

épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no solo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o de China. La retórica no fue siempre una forma insignificante; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la Antigüedad recibieron su marco. Les menciono todo esto para familiarizarlos con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias, un proceso de fusión en el que muchas de las opciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor (Benjamin, 1934: p. 4).

Justamente, las prácticas literarias y, sobre todo, en este momento posautónomo que vivimos a principios del siglo XXI, dejan de estar restringidas al ámbito del libro, del formato libro, y empiezan a mostrarse en otras formas de tecnificación de la experiencia.

El salirse de lo habitual del formato libro y, también, del formato “texto consagrado” y sus consiguientes: “buena calidad de literatura”, “gran literatura”, “clásicos universales”; hace dinamitar el sistema literario desde adentro y desde su génesis: cualquiera puede escribir literatura y no se requiere ninguna tecnificación para hacerlo. Solo saber leer y escribir. Es una verdadera democratización de los medios de producción escriturarios y, por lo tanto, un *shock* contra la obturación creativa.

También, es una explosión necesaria para el sistema “la gran literatura que debe ser vertida por los grandes intelectuales a los no iluminados del pueblo”. Como si el pueblo no fuese lo sumamente iluminado para darse cuenta de sus prácticas creativas, productivas y reproductivas; como si el pueblo no tuviese sobre sus espaldas la memoria de diversos mártires literarios (Rodolfo Walsh, Miguel Ángel Bustos, Jorge Cafrune, solo por nombrar algunos) y diversos métodos de pasarse la cultura popular, no solo con el libro, sino también con las canciones de protestas y los grafitis en las paredes de cualquier calle.

Por estas razones, en esta reseña, encontraremos una forma “otra” de encontrar y producir literatura. No sabemos cuánto puede la potencia real de esta forma; pero sirvió, como un chispazo revolucionario, en un momento determinado, en una ciudad del periurbano bonaerense. Quizás es necesario contarla para que no quede en el olvido y formar parte de la memoria colectiva (y silenciada) de los conurbanos en los que vivimos en nuestro cotidiano. Es nuestra tarea hacer que estos eventos no se nos olviden.

1.2. Génesis de la jam session: una aproximación histórica

El concepto de *jam session* se relaciona con los inicios del jazz en la ciudad de Nueva Orleans, cerca del río Mississippi, a principios del siglo XX. Podemos decir que no solo se daba una imbricación de músicas improvisadas, en una sesión de una noche, donde los diferentes músicos intentaban “vencer” musicalmente a los otros; sino también, este comienzo del jazz es posible gracias a una mezcla de políticas del lenguaje minoritarias que peleaban con el inglés instituido en los Estados Unidos: el lenguaje de los negros, la cultura de los negros, frente al blanco descendiente de europeos o hablante de lenguas europeas. En palabras de Joachim E. Berendt (1959):

A principios del siglo XX, Nueva Orleans era un hervidero de pueblos y razas. La ciudad había estado bajo el dominio español y francés antes de que ella y el territorio de Louisiana fuesen comprados por los Estados Unidos. Franceses y españoles, más tarde ingleses e italianos, y finalmente alemanes y eslavos, se enfrentaron a los descendientes de los innumerables esclavos negros llevados de África. Entre estos mismos había considerables diferencias nacionales y lingüísticas, que correspondían más o menos a las diferencias entre los blancos de España y los de Inglaterra (Berendt, 1959: p. 21).

Estas fusiones, rupturas y disidencias entre las diferentes lenguas habladas en los bordes del río Mississippi se pueden contrastar con la relación entre Huckleberry Finn y el negro, en la novela de Mark Twain: *Las aventuras de Huckleberry Finn*, o en el lenguaje completamente polimorfo que utiliza William Faulkner en sus textos. Pero, también, la *jam session* era un momento de amalgama de todas esas diferencias en las esquinas de los barrios bajos de Nueva Orleans; donde los negros se disponían a batir sus trastos y vientos lo más rápido posible, antes de que la policía los encerrara y aporreara por ruidos escandalosos.

Sin embargo, todo esto es solo una breve aproximación al tema que hablaremos en este artículo, que es ¿cómo realizar una *jam session* no solo de música, sino de literatura, pintura, muralismo, teatro, danza, todo al mismo tiempo, en una gran fusión coordinada? Ese fue la idea que tuvimos con un conjunto de artistas de diversas ramas de la ciudad de Luján.

Antes de producir el evento, tuvimos tres reuniones organizativas donde surgió una derivación gramatical de la palabra *jam* que fue “jammear” o, en castellano, “llamear”. La idea era lograr el momento del “fogonazo” o, si nos ponemos católicos, el momento extático donde a los discípulos se les encienden “las lenguas de fuego” sobre sus cabezas, después de haberse visto con el Jesucristo resucitado. La idea era generar un efecto de shock artístico en el espectador, del mismo modo que los negros cuando batían sus trastos en las esquinas de su barrio.

La mixtura de lenguas que poblaban Nueva Orleans se logró en este evento, en un pueblo de 100.000 habitantes de Latinoamérica, desde las diferentes disciplinas artísticas combinadas en la producción compulsiva y transdisciplinar desde siete de la tarde hasta las seis de la mañana del día siguiente. Casi doce horas seguidas de producción artística intensiva.

La mezcla de disciplinas en conjunto con la mixtura de clases sociales que accedieron a este evento, ya que era con entrada libre y gratuita, daba la posibilidad a cualquiera que pasaba por el teatro El Galpón, un galpón abandonado al lado de las vías del ferrocarril Sarmiento, de participar y disfrutar del evento.

Sin embargo, también había un trasfondo político por el cual el evento se estaba produciendo y eso también fue muy importante en la planificación.

2. Festival por la Emergencia Cultural

2.1. Lo interdisciplinario y la política en el Festival por la Emergencia Cultural

El sábado 27 de enero de 2018, en el teatro El Galpón de la ciudad de Luján, se produjo el Festival por la Emergencia Cultural. Los artistas coordinadores y participantes pertenecían a varios centros

culturales de la ciudad: el Taller Artó, el Centro Cultural José Artigas, el centro de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, el colectivo de músicos Jammin' y el del mismo teatro donde se daba el evento.

La fundamentación del por qué realizar un evento por la emergencia cultural ponía en tensión el término mismo de emergencia y encontraba su multiplicidad de sentidos: por un lado, se pensaba en este concepto desde una mirada consonante con la de Raymond Williams (1988) en *Marxismo y literatura*: la cultura emergente es aquello que se diferencia de la cultura dominante y que empieza a trazar su propio camino, peleándole el lugar de ese espacio de dominio cultural a lo hegemónico; por otro lado, había una mirada más política aún del tema: entender “emergencia” como la tercera definición que da la Real Academia Española¹: “Situación de peligro o desastre que requiere una acción inmediata”. Es decir, los que participamos del evento no solo éramos parte del semillero, de lo nuevo en cuanto al arte; sino que, también, siendo parte de esa novedad, veíamos que la situación cultural desde el aparato del Estado estaba siendo saqueada, recortada o ajustada. De este modo, se dejaba a los jóvenes artistas en un espacio marginal que no podía ingresar dentro del círculo más aristocrático en el que se había convertido, en seis años de gestión de Cambiemos en la ciudad, el arte contemporáneo de esa ciudad.

El evento en cuestión se basó en la simultaneidad de artistas produciendo arte, improvisando. En un espacio que mixturaba el aire libre y el espacio interior del teatro El Galpón se daban, al mismo tiempo, improvisaciones de teatro, música, danza contemporánea, muralismo, pintura y literatura. También se iban mezclando las diversas artes: los que escribían poemas, subían al escenario y, mientras los músicos improvisaban, ellos leían los textos producidos. En la improvisación de teatro se hacía pasar a personas del público para realizar ejercicios teatrales; en la danza, si bien había una coordinadora, danzaba el mismo público. De este modo, no solo se lograba un espacio interdisciplinario, sino que la frontera entre espectador y obra estaba completamente disuelta en el evento.

Pero ¿cómo hacer una *jam session* de literatura? El problema residía en que, generalmente, se suele asociar al poeta con un ser solitario que, en su torre de marfil, expresa sus más altos sentimientos y pesares. La soledad y la genialidad de las palabras son moneda común cuando se habla de la escritura creativa. Sin embargo, vimos en la forma surrealista de escritura de cadáveres exquisitos un germen de multiplicidad de subjetividades. La idea más tarde se complejizaría volviendo aún al artista-espectador-productor en una posición más radical: el momento de escritura sería proyectado sobre una pared de manera gigantesca y, además, sería editado mediante una impresora de manera instantánea.

De este modo, se producía el “proceso de creación/ escritura/ edición de lo escrito” casi instantáneamente; además de democratizar la escritura en cualquier espectador que quería convertirse, momentáneamente, en escritor, por más que escribiese un verso o un poema entero. El único momento del “ser escritor” era el momento de escritura, desacralizando toda idea cristalizada del escritor como un ser con un aura particular que se pone por encima de “los demás mortales”. La escritura volvía a ser propiedad de cualquiera y las palabras dejaban de tener un dueño fijo.

1 Confrontar la definición de la palabra “emergencia” en el sitio web: <http://dle.rae.es/emergencia>

2.2. *El tecnocadáver exquisito: tecnología y surrealismo*

Cuando uno llegaba al teatro El Galpón, en su entrada, al aire libre, veía: de un lado, el escenario con los instrumentos de los músicos y, del otro, un escritorio con un proyector, una computadora y una impresora láser. La pantalla del Word se proyectaba en la pared de la entrada del teatro y la computadora estaba liberada para que cualquiera que quisiese sentarse y escribir, pudiera hacerlo. Después de escribir unos cuantos poemas polifónicos, se imprimía en la impresora láser lo que se había escrito y se repartía entre la gente que estaba deambulando por todas las improvisaciones mixturadas. Como último momento, ya a altas horas de la noche, la gente que quería, se subía al escenario mientras los músicos jammeaban y leían esos poemas. Es decir, el producto era un producto amorfo, lleno de partículas asignificantes y significantes, y al mismo tiempo se repartía una hoja para cada persona. Por lo tanto, nadie poseía la totalidad de la obra. Sino, como un rompecabezas, uno tenía que ir leyendo con las otras personas eso que se había escrito y proyectado en la pared.

Pero vayamos a uno de estos monstruos textuales que dio aquella noche:

El teatro proletario de cámara comienza
 Pase a ver su función
 Su función está descentrada
 No tiene centro
 Es como una rueda con el eje en todos sus puntos
 El teatro sin eje, el arte sin brújula
 No carece de norte...o de sur, mejor dicho.
 Lo que parece, simple apariencia
 Tiene su peso concreto
 Bastante firme,
 Contundente.
 En definitiva, este arte
 Se orienta en lo más profundo de lo indefinido...
 Y para remarcarlo
 En la chapa se pintó un gato
 con nombre
 Voces separadas del césped
 las letras y las cervezas
 vacías
 y otra cosa en las paredes
 Mezclando la luna con colores,
 Alguna que otra nostalgia y mil direcciones
 Hacia dónde ir, para dónde arrancar
 Si lo que hacemos tiene un fin,
 ¿Eso realmente importa?
 Emma, quiero un vino.
 Quiero vino, quiero vino, quiero vino
 Oh, oh, oh... Dionisio, dame vid

Quizás como un artefacto anormal que empieza con una reminiscencia de Osvaldo Lamborghini (el teatro proletario de cámara) termina en una canción de cumbia de la década de los noventas. Ese deslizamiento del leer y seguir escribiendo-leyendo hace de una misma textura un espacio-tiempo completamente difuso, donde ya ni siquiera importa la coherencia interna o el principio constructivo (o a-constructivo) que posea el poema.

Son partículas de significado que se diseminan con la próxima subjetividad (espectador convertido, momentáneamente en escritor) que se sienta en el teclado e imprime su cultura, sus significancias y a-significancias, en un monstruo discursivo. Porque el producto no interesa, sino que importa el alcohol que pasaba de mano en mano y mareaba a más de uno en ese evento, y la marea de multiplicidades de sentidos que podía extenderse en un pequeño texto.

Si se fijan el verso “hacia dónde ir, para dónde arrancar” no está al principio del poema, sino casi al final porque es, justamente, el momento en el que arranca otra subjetividad a intervenir ese poema que es intersubjetivo, en el sentido más literal del término.

En palabras de Félix Guattari (1992) en su libro *Caosmosis*:

La heterogeneidad de los componentes –verbales, corporales, espaciales...– engendra una heterogénesis ontológica tanto más vertiginosa cuanto que se conjuga hoy con la proliferación de nuevos materiales, de nuevas representaciones electrónicas, de un estrechamiento de las distancias y de un ensanchamiento de los puntos de vista. La subjetividad informática nos aleja a gran velocidad de las coacciones de la antigua linealidad escrituraria. Ha llegado el tiempo de los hipertextos de toda clase e incluso de una nueva escritura cognitiva y sensitiva que Pierre Lévy califica de “ideografía dinámica”. Las mutaciones maquínicas entendidas en el sentido más amplio, que desterritorializan la subjetividad, no deberían ya desencadenar en nosotros reflejos de defensa, crispaciones del pasado. Es absurdo imputarles el embrutecimiento masmediático que conocen actualmente las cuatro quintas partes de la humanidad. Aquí se trata solo del contraefecto perverso de cierto tipo de organización de la sociedad, de la producción y del reparto de bienes (Guattari, 1992: p. 118).

Frente a la organización estatamental y especializadora de las instituciones, en reglas completamente verticalistas y subjetivadoras; la experiencia de la *jam session* interdisciplinaria propone un dinamismo heterogénico, donde el origen puede estar al final del poema y una canción de cumbia puede generar principio constructivo con el ya instituido Osvaldo Lamborghini.

Otro poema tenía en una de sus partes y, boca abajo las letras, la frase: “El que está dado vuelta es la voz que chilla”. El chillido, que no era para nada particular de *Josefina, la cantora* de Kafka, está dado vuelta (literal) y también, se populariza más, al usar la frase coloquial: “el que está dado vuelta sos vos” pero ese vos se convierte en la voz del (los) poeta(s)-espectador(es)-productor(es) que pasan de un arte a otro, de un espacio a otro del evento, y van congelando su compulsión creativa en algún lugar, mientras descomprimen socializando o comiendo una hamburguesa, una empanada vegana o un choripán con cerveza, y vuelven a comprimir en la pintura, la danza o el teatro, y así sucesivamente. Anudamientos y desanudamientos, territorializaciones y desterritorializaciones que volvieron al espectáculo una “máquina de guerra” contra el embrutecimiento al que nos llevan los medios masivos de comunicación y su versión demasiado acabada y terminada de las artes en su totalidad.

Frente al verticalismo de las instituciones (sean académicas o no), se disemina en este evento una lógica creativa-compulsiva: crear hasta que uno se canse, danzar hasta que uno se canse, tocar los instrumentos hasta que uno se canse y se lo pase al siguiente. El arte ya no es una propiedad privada en manos de unos sabios, sino que se vuelve particularmente bélico: destruir todas las antinomias espectador-productor, propiedad privada, creación propia, para volverse una amalgama indiscriminada de seres produciendo y esperando al mismo tiempo.

2.3. *Prágmatica popular artística vs. Estado neoliberal*

Como expresa Victoria Gago (2014), en la introducción a su libro *La razón neoliberal*, donde aborda los modos de producción y comercialización que se dieron después de la crisis del neoliberalismo en el 2001:

el cálculo puesto como condición vital en un contexto en el cual el Estado no garantiza las condiciones de competencia neoliberales prescriptas por el modelo ordoliberal. En estas formas de hacer, el cálculo asume cierta monstruosidad en la medida que la empresariedad popular está obligada a hacerse cargo de condiciones que no le son garantizadas. Esta imperfección se da al mismo tiempo como indeterminación y organiza una cierta idea de la libertad y desafía a su modo las tradicionales formas de obediencia. El modo en que esta racionalidad no coincide exactamente, como un calco perverso, con el homo economicus (Gago, 2014: p. 207).

Frente al hombre de economía de Adam Smith, la pragmática popular artística propone un orden de estilo abarrotado y monstruoso. De este modo, el arte se convierte en un quehacer sin límite sujeto-objeto, espectador-artistas y las ya conocidas especializaciones en las diferentes disciplinas artísticas.

En este evento, se dio toda la producción artística en un conglomerado exhaustivo y de creación compulsiva, tal cual el abarrotamiento de los productos en los bazares chinos o en los puestos de La Salada, a los que recurre Victoria Gago para fundamentar su libro.

Frente al “neoliberalismo de arriba”: la práctica del hombre económico en su especulación financiera, se presenta la “pragmática popular artística”: un mercado mucho más imperfecto o indeterminado, pero con una circulación excesiva de subjetividades y elaboraciones artísticas. Este abarrotamiento de disciplinas artísticas, de producciones al mismo tiempo, rompe la frontera de lo pensable en términos de economía, que siempre se asocia a que es lo que menos gasta, lo medible, lo cuantificable.

Esta exhaustiva busca del quehacer artístico intensivo y popular hace estallar los goznes de lo pensable en términos de “economía” de las artes. Es más, se contrapone. Es la sobreexplotación de producción artística, como si fuese una huelga japonesa de sobreproducción. Cimentada economía por exceso y variedad de producciones, por lo monstruoso del hacer constante y que parece que “no tiene fin”.

Esa sobreexplotación determina, además, un juego intersubjetivo intensivo donde la propiedad intelectual de la producción no es de nadie y es de todos al mismo tiempo, incluso de los propios

espectadores que se apropian del “hacer artístico” y se vuelven, por momentos, danzantes, escritores, muralistas, pintores, actores.

Así, la especialización es solo una cuestión itinerante y que cambia de mando completamente, sin llegar a nadie y llegando a todos en el momento intensivo de la producción.

3. Algunas conclusiones

Más allá de que, luego de este evento cultural, el colectivo de artistas terminó poco a poco descomponiéndose y sufrió ciertos vaivenes bastantes poco fortuitos, es interesante destacar ese momento, ese día, como el punto álgido de un movimiento de emergencia cultural, aquí sí entendido en términos de Raymond Williams, momento que tuvo sus repercusiones en casi todos los artistas que participamos. Además, este evento mostró que, desde la autogestión y la economía popular, también se pueden hacer eventos donde concurren alrededor de 400 personas y que estos salgan bien considerando los conflictos o problemas que se pueden presentar.

También cabe aclarar que el legítimo reclamo de que la cultura lujanense está en emergencia sigue en pie. Viéndolo a la distancia, en el 2019 y en plena campaña electoral, algunos candidatos a intendente tomaron la posta por esa emergencia cultural y dieron cuenta de que en nuestra ciudad no hay una legislación sobre centros culturales, es decir, la figura de “centro cultural” no existe. Existen la de “club social y deportivo” y “bar”, pero no una que dé cuenta de las implicancias que debe poseer un centro cultural donde se hagan determinados espectáculos y, además, haya una cantina a precios populares.

Es más, aún hoy se siguen fomentando los espacios culturales municipales que sitúan al arte como de un nivel “aristocrático” y desvinculado, por ejemplo, de las producciones artísticas de los barrios. En estos meses, hemos constatado, con el grupo de artistas que hicimos el evento mencionado, que en los barrios surgieron varias movidas de raperos barriales que se juntan en la placita de su barrio para pelear, mediante el rap, entre ellos; y no hay un Estado que les garantice una inserción en el ámbito tradicional, es decir, un evento local de grandes proporciones donde estos raperos barriales puedan salir de su lugar de sectorización barrial, debido a la descentralización del Estado municipal.

Otra cuestión que se nota es que todas las medidas destinadas a la formación de artistas están cooptadas por los sectores de clase media y alta. Los sectores de menos ingresos no acceden a esos espacios, por más que sean gratuitos y no solo porque no tienen conocimientos o aptitudes, sino porque la información de esas carreras de formación está mal socializada y difundida. Consideramos que una posible causa de esto es la desidia municipal.

Por otro lado, se abre un espacio al quehacer transdisciplinar de los artistas y a modos de hacer donde, no solo importa lo que uno sabe hacer, sino también lo que puede aprender y aportar a y desde otras artes. De este modo, se genera un espacio de intercambio intersubjetivo que amplía la mirada de cada uno de los que participamos, ya no solo como pintores, músicos, escritores, bailarines, sino también con la posibilidad de ser artistas transdisciplinares. También, se abre la ilusión de que algún día, en esta ciudad, se pueda generar un polo artístico lujanense, que no solo sea un espacio de realización de eventos, sino también de formación y especialización continuas, donde se puedan

invitar a personas destacadas de todas las disciplinas artísticas y lo transdisciplinar sea lo central en la formación del futuro artista.

Por último, el evento mostró una forma de hacer arte que, en la ciudad de Luján, no se vio antes. Donde este abarrotamiento de disciplinas y de improvisaciones al mismo tiempo, demostró la fuerza de un germen que luego se elaboraría mejor en, por ejemplo, la marcha del 8 de marzo por el Día de la Mujer o en los distintos eventos que se hicieron durante febrero y marzo rememorando a los detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar. Esos eventos sirvieron para fortalecer los lazos entre los y las artistas y demostraron que el arte también tiene una conciencia social, más allá del propio objetivo de hacer “arte por el arte”.

El saldo del evento ha sido muy positivo. Sin embargo, también se ve como necesario una regulación estatal, no para frenar este tipo de eventos; sino para diseñar y planificar, de manera sostenida y coherente, un proyecto a largo plazo que nos permita a muchos realizarnos y hacer crecer a esta ciudad no solo como fenómeno turístico de la fe, sino también con un potencial artístico y juvenil que se evidenció, sobre manera, en el evento que realizamos en 2018.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1934). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Berendt, J. E. (1959). *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guattari, F. (1992). La heterogénesis maquina. En *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

A la vuelta del conurbano: una lectura de *El guacho Martín Fierro*



CARLOS PÁEZ

ISFD N°50

ESTEBAN LEYES

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En *El guacho Martín Fierro*, Oscar Fariña propone una forma posible de repensar hoy la voz del otro en la literatura argentina. Si la ficción en nuestro país nació –como señala Ricardo Piglia (1993)– con la intención de narrar al otro, esta nueva versión del clásico de José Hernández en 2011 también nos permite replantear algunas lecturas en torno al lugar fundante de la violencia que persiste hasta hoy en la literatura nacional. La voz del subalterno es recuperada una vez más desde la alteridad y construida en un entramado en el que lo político cristaliza en un hecho estético. No porque estos no sean capaces de representar sus posiciones, sino porque son excluidos del circuito de la palabra legitimada. En este sentido, el texto de Fariña recupera la voz de los cantantes de cumbia villera, retomando y glosando sus cantos para construir este nuevo sujeto de los márgenes. En este trabajo intentamos explicitar el modo en que un texto ineludible dentro del canon de nuestra literatura sigue vigente al ponerlo en diálogo con la realidad contemporánea. Las rupturas y las continuidades señalan de qué modo nuestra literatura habla del sistema de inclusiones y exclusiones sociales que se anudan entre la lengua, el trabajo y la legalidad.

Narrar al otro, narrar la violencia

Desde hace algunas décadas, un consenso crítico propone que la literatura argentina nace en una escena de violencia. En el canon de nuestra literatura, *El matadero*, de Esteban Echeverría ocupa un lugar doblemente iniciático. Allí donde aparece por primera vez una narración situada y surgida de una territorialidad nacional, emerge también, inédita, la voz de los otros, de aquellos que no pueden

dejar registro escrito, de los marginales, los excluidos del sistema cultural que está comenzando a producir sus propios libros.

Ricardo Piglia (1993) señala la relación entre cuerpo y lenguaje en el comienzo de la literatura argentina. Los cuerpos del matadero, vejados, decapitados, embarrados y ensangrentados en medio de la rapiña que sucede a la faena y los matices de la lengua popular, las frases soeces, que quedan marcadas en palabras también cercenadas por puntos, términos irreproducibles para su narrador. Por otro lado, el lenguaje del unitario que parece una lengua extranjera.

Pero, al mismo tiempo, Piglia postula el nacimiento de la ficción en la Argentina en el intento de escribir la alteridad: “La ficción como tal en Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción” (Piglia, 1993: p. 9). La capacidad de Echeverría se encuentra, entonces, en lograr que la lengua que más se acerque a la suya, sea percibida como una *lengua extranjera* mientras que la del otro se despliega, territorializada, como la lengua del lugar de la narración.

Una situación similar podemos apreciar en *El gaucho Martín Fierro*, el poema culmine de la *gauchesca*. Hernández, periodista y político, toma la voz del gaucho para intervenir en el debate del proyecto de nación. Y esa lengua, también despliega, no solo un imaginario y una forma de entender el mundo y posicionarse ante él, sino también una territorialidad precisa, demarcada también por distintos poderes, que dejan marcas en las voces y los cuerpos.

Estos textos fundantes, atravesados por la violencia y la voz de los otros, producen a partir de registros novedosos para la literatura, un espacio específico. Ese territorio en el que se desarrolla un proyecto colectivo y en el que se discute, con una voz que solo aparece referida, la de aquel que no podía tomar la palabra.

En 2011, Oscar Fariña, nacido en Paraguay, pero residente argentino desde niño, publicó *El gaucho Martín Fierro*. Según consigna el propio libro “una traducción del Martín Fierro al lenguaje tumbero”. Se trata de una reescritura de lo que popularmente se conoce como la *ida*, reubicada temporal y espacialmente en la actualidad de un conurbano marginal atravesado por los excesos. El alcohol, las drogas, el sexo y el delito son, en este caso, las ocupaciones del guacho cantor que, en la vuelta de tuerca que anuda la reterritorialización en la lengua, ha cambiado la copla por la cumbia villera.

En este trabajo, intentaremos pensar la forma en que el texto de Fariña se ubica dentro de una serie específica, para intentar, como se propone, “devolverle al libro su fuerza original”. Y al mismo tiempo, revisaremos las particularidades de la novedad. Voces, actividades y espacios que se vuelven la clave de esa fuerza antigua que se proyecta en el presente.

Voz

Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* hace foco la relación entre el uso literario de la voz y el uso económico del cuerpo de los gauchos. En ese doble uso aparecen dos caras: la del escritor y la del patrón. Cruce entre cultura popular y cultura letrada, este género se encuentra en relación con otros dos que – propone Ludmer– son en aporte específico de la literatura latinoamericana a la universal. Se trata de los géneros gauchesco, indigenista y antiesclavista. Textualidades que “funden lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con relaciones sociales

de poder. Y porque no hay relación entre culturas sin política porque entre ellas no hay sino guerra o alianza” (Ludmer, 1988: p. 11).

Así, estos géneros que pueden ser entendidos como el aporte latinoamericano a la literatura universal, tienen un denominador común que anuda la desigualdad y el uso, por parte del escritor/patrón de la voz y el cuerpo de los protagonistas. Tres tipos de producción, la de las estancias, las minas y los ingenios, tres alianzas políticas que dan lugar a nuevos géneros.

En *El gaucha Martín Fierro*, obra cumbre de la gauchesca, la voz del gaucha es el producto de un trabajo minucioso. Élica Lois (2003) da cuenta del proceso de escritura a través de los pocos documentos manuscritos que quedan y también de los ajustes que Hernández va estableciendo luego de la primera edición. Pero esta vuelta sobre el texto no se produce solamente sobre la ortografía –que busca siempre acercarse a una fonética de la oralidad pampeana–, sino que también produce ciertos desplazamientos en la percepción que Martín Fierro tiene de sí mismo y de sus conductas, adecuando los efectos de lectura del poema a la coyuntura sociopolítica.

Para muestra de eso, tomaremos un ejemplo del trabajo de Lois (2003: p. 207) que nos resulta particularmente significativo: en los versos 1468-9, la primera edición del *Martín Fierro* refería “Sin más compañía / que su soledad y las fieras”. La octava edición, en cambio, dirá “Sin más compañía / que su delito y las fieras”, aunque rápidamente, en la novena edición los versos llegarán a una nueva versión: “Sin más compañía / que la soledad y las fieras”. Si en la primera versión se subrayaba la soledad del gaucha, marcada por su errancia y su distancia de la comunidad, en el segundo caso la culpa es destacada como causa de esa falta de compañía y mayor vulnerabilidad. Por último, en la novena edición, ambos sentidos quedan de lado para dar lugar a un sobrecogimiento que parece impuesto por el paisaje de la pampa. Lo que permanece, más allá de la percepción del gaucha, es esa distancia de la comunidad cuya clave es la tensión con las relaciones laborales y las consiguientes imposiciones que la ley pretende imponerle para encuadrarlo en aquellas. Y es esa ley también la que hace oscilar el sentido de culpa del gaucha y, por lo tanto, su percepción del poder.

También Josefina Ludmer se ocupará del delito como “instrumento crítico” y nos recordará que ha sido utilizado en la literatura “para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (Ludmer, 1999: p. 22). Siguiendo a Marx, propondrá que el criminal es la última rama de la cadena de producción. El criminal produce crímenes, pero también produce leyes penales, y produce la institución policial y penitenciaria, sus jueces, guardias y carceleros.

Todo este universo, tan cercano al *Martín Fierro* gaucha y gaucha, aparece en los textos como la dispersión, el desorden y también el desenfreno en contraposición a otro mundo, en mayor o menor medida ajeno: el del trabajo.

Trabajar

Así como sucede en el poema de Hernández, *El gaucha Martín Fierro*, también se traza una distancia entre aquellos que se organizan en el trabajo. Pero en este caso, del otro lado hay una comunidad. No se trata del individuo y su familia nuclear, sino que hay toda una sociabilidad desplegada desde el comienzo del poema.

Allí donde el texto de Hernández (1872: p. 32) dice:

Entonces... cuando el lucero
brillaba en el cielo santo,
y los gallos con su canto
nos decían que el día llegaba,
a la cocina rumbiaba
el gaucho... que era un encanto

y sentao junto al jogón
a esperar que venga el día,
al cimarrón se prendía
hasta ponerse rechoncho,
mientras su china dormía
tapadita con su poncho.

El de Fariña (2011: p. 18) dirá:

Entonces cuando el Marcelo
transaba su porro santo,
y las radios con sus cantos
el nuevo día anunciaban,
a la placita rumbiaba
el guacho... que era un encanto.

Y sentado en el cordón
a esérar que venga el día,
al tetrabrick se prendía
hasta ponerse rechoncho,
mientras su piba dormía
él se prendía otro troncho.

Y apenas la madrugada
empesaba a coloriar,
los pájaros a cantar
y los pibes a arruinarse,
era cosa de largarse
cada cual a trabajar.

El ritual previo a las tareas del campo, con el que se abre el texto de Hernández se presenta, sin embargo, como una especie de rutina que prepara el trabajo. Este comienzo nostálgico mantiene su

espíritu en el texto de Fariña, pero en este caso, es la comunidad la que se prepara para sus actividades. Ese recorrido de la periferia hacia la capital, constante en miles de trabajadores que viven en el conurbano, aquí se redefine. Y esta nueva acepción tiene más de una implicancia. Por una parte, el término “trabajar” aparecerá como sinónimo de robar, sin necesidad de ser especificado en el glosario. El autor da por sentado que ese es un conocimiento común, y que su sentido en este caso es obvio. El contexto, está claro, es el que construye significados.

Aunque también podemos pensar, siguiendo el trabajo de Ludmer, que tanto el gaucho como el guacho tienen su forma de producción. En esta línea, si el texto de Hernández pugnaba por incluir al gaucho en la comunidad y su herramienta para ello era el trabajo como espacio organizador el caso del *guacho* es bastante distinto. En su caso ya es parte de una comunidad y esta misma también tiene una función específica en la cadena productiva.

Cantar

Aquella palabra que escapa al glosario, pero también a la ambigüedad, nos posiciona, aunque sea por un momento, del lado del autor. Compartimos un saber –o un prejuicio quizás– sobre ese grupo, sobre ese otro que canta en *El guacho*. Y es que, en este caso, como se aclara en el segundo verso, esta voz no parte del silencio ni de la pura oralidad, sino que se entrelaza con una serie completa de textos. “Aquí me pongo a cantar / al compás de la villera, / que al guacho que lo desvela / una pena extraordinaria / cual camuca solitaria / con la cumbia se consuela” (Fariña, 2011: p 7). Conocemos la lengua del *guacho* Martín Fierro, en menor o en mayor medida, porque además de circular en un territorio preciso, ha logrado una importante difusión, principalmente, por un género musical que se ha configurado en torno a ella.

La cumbia villera, como señala Pablo Semán, representa “una encrucijada singular: la de una generación que, nacida o criada en el conurbano bonaerense, vivirá una situación de cambios traumáticos y, al mismo tiempo, dispondrá de nuevos e ingentes medios para producir y acceder a la música” (Semán, 2012: p. 151). Lejos entonces de aquellos gauchos que no podían escribir sus propios textos, los cantantes de cumbia villera se encontraron con nuevos dispositivos que hicieron posible componer, grabar y difundir sus propias canciones.

Y es en esta autoafirmación de sus voces que aparece un elemento singular en la cultura argentina: la reivindicación de la negritud. Como ningún otro género musical nacido en nuestro país, la cumbia villera se asumió como la música de los negros, a ellos apelaba y de ellos hablaba. Es quizás en este sentido que la *traducción* de Fariña haya tenido que tomar una decisión que además de estética se torna política al llegar a la pelea con el moreno. El guacho no se enfrentará a un negro, sino a un boliviano. La alteridad que se compone aquí en relación con un territorio. Está claro que no todos los *otros* con los que se cruza el *guacho* son inmigrantes –hay pitufos, ratis, chetos, transas–, pero en esta escena, donde se entrelazan la violencia y la determinación de su destino de *matrero* / *rastrero*, es la nacionalidad el eje de la diferencia. Y sugestivamente, el dibujo que acompaña esas estrofas no es otro que el retrato de Evo Morales. No *un* boliviano, sino al entonces presidente de Bolivia quizás como personaje paradigmático, quizás como figura legitimada, pero definitivamente poniéndole un rostro *conocido*, asociando un nombre propio a la víctima del *guacho*.

Y en este gesto, además, se irá convirtiendo –como en la versión borgeana de “El fin”– en el otro. Porque a partir de ese crimen que lo convertirá en un *guacho* *rastrero* condenado a escapar constantemente de la justicia, comenzará a pensar en su huída al Paraguay. Tierra idílica, donde terminarán todos sus males: “Allá no hay que laburar, / vive uno bien pipón; / se cosecha de a montón / del que pega para arriba; / esa sí que es buena vida: / siempre re lokos y al sol” (Fariña, 2011: p. 186).

A la vuelta del conurbano

El trabajo de Fariña logra construir una voz consistente y densa para este *guacho* Martín Fierro. La ruptura que significa la actualización de este sujeto marginal señala, al mismo tiempo, continuidades en la representación de la voz del otro, aunque ahora puede contrastarse con un corpus concreto. En este sentido, ya no se tratará de una mera construcción, aunque la apropiación de ese canto renueva la violencia que se expresa en esa lengua que hace falta glosar y más aún en ese término que opera con precisión en el nuevo texto señalando una lectura incisiva: trabajar. El lugar del delito y el trabajo en el sistema de inclusión y exclusión social. La violencia de ese otro que es capaz de producir más allá de la legalidad.

Pero también nos trae un nuevo paisaje, con una urbanización irregular que genera un espacio singular: el baldío. Un terreno vacío entre las casas del barrio, lugar de juegos y de refugio, de ensimismamiento y de excesos: “Y en la hora de la tarde / en que la planta florece, / que el mundo dentrar parece / a flashear en pura calma, / con los bajones del alma / para el baldío enderece” pero también, signo del abandono, una forma territorialmente específica de la violencia : “Pero si siguen las cosas / como van hasta el presente / puede ser que de repente / veamo el baldío desierto, / okupado solamente / con los guesos de los muertos” (Fariña 2011: p. 118).

El baldío, ese espacio precario en medio de los barrios trabajadores en el que los *guachos* arman sus estadios de fútbol, es la antesala de la huída de este nuevo Fierro. Ese viaje a una tierra prometida a la que también pretende ir acompañado: “El amor como la guerra / lo hace el negro con cumbiones; / además con otros grones / podemos afanar algo; / en fin, amigo, yo salgo / para el lado de Misiones” (Fariña 2011: p 187).

Referencias bibliográficas

- Echeverría, E. (1871). *El matadero*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona
- Hernández, J. (1872). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada.
- Lois, É. (2003). Cómo se escribió el *Martín Fierro* En J. Schwartzman (Dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina (Tomo 2. La lucha de los lenguajes)*. Buenos Aires: Emecé.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca.
- Semán, P. (2012). Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Nueva Sociedad*, 242.

La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio



JOSEFINA HEINE y LUCÍA CALVI
Universidad Nacional Arturo Jauretche

Resumen

El presente trabajo titulado “La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio” se centra en la canción rap –como género narrativo y literario– y analiza las prácticas, discursos y construcciones simbólicas de los raperos en y a través de sus canciones. El rap es ante todo una experiencia lingüística y territorial, una experiencia afirmativa y performática que se construye de forma permanente, consciente e incesante. Esta ponencia se centra en los conceptos de identidad y espacio y analiza las representaciones que los raperos construyen, tanto en relación al lenguaje como al espacio que habitan, partiendo de la premisa de que la identidad es ante todo un proceso relacional, de supervivencia, que se funda en la dimensión de lo social y en constante diálogo con el *afuera* y, por ello, con el/los *otro/s*.

Introducción

El presente trabajo titulado “La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio” aborda resultados preliminares de un proyecto de investigación en curso titulado “Identidad y representación territorial en el conurbano: la participación de jóvenes en las prácticas de rap” (UNAJ 2018-2020), que busca dar cuenta de las prácticas, discursos y construcciones simbólicas y estéticas de los raperos del conurbano. Entendemos la canción rap como una forma de expresión estética, artística y popular que de ningún modo se reduce a una experiencia íntima e individual. El rap es, en todas sus dimensiones, una experiencia lingüística y territorial a través de la cual los sujetos se constituyen, cobran identidad, al tiempo que se convierten en portavoces de lo que sucede en su barrio, en su comunidad. La cuestión, sin embargo, no pasa solo por mostrar, sino por cómo hacerlo. En este contexto, se producen entonces nuevos cruces entre estética y política que es necesario revisar.

La canción rap nos obliga a experimentar un momento de eterno presente. Mientras haya voz, mientras haya algo para decir, hay sujeto, hay espacios. Los raperos son protagonistas y testigos de aquello que cuentan y cada una de las letras funciona como un documento, un testimonio de afirmación. Este acto de enunciación, este ejercicio por tomar la palabra, nos interesa particularmente porque es allí donde las subjetividades emergen, donde las identidades se constituyen. El barrio, la calle, la casa (espacios íntimos y abiertos) son escenarios periódicos en este discurrir y se convierten en núcleos fundamentales para que las voces aparezcan y puedan desarrollarse. En cada una de las letras (para este trabajo nos detendremos en un corpus reducido) hay una intensión muy fáctica por decir “acá estoy” o “estoy soy yo”.

Cabe destacar que, si bien reconocemos que el aspecto musical y el sentido rítmico y sonoro es importante y representativo de la canción rap, en esta investigación solo nos abocamos a analizar la dimensión textual y poética.

Representaciones del Yo: entre el lenguaje y la experiencia

No es fácil nombrarse a uno mismo, contarle a otro quiénes somos, cuál es nuestra historia, cómo y qué pasado nos define. Cuando decimos “Yo”, un abismo profundo nos recibe y espera que lo llenemos de contenido, de lenguaje, de palabras. No hay sujeto sin discurso y siempre que libramos la ardua tarea de nombrarnos, de pensarnos, no hacemos otra cosa sino renunciar a nuestra intimidad. La literatura, diría Daniel Link (2009), y por qué no el sujeto, nunca se vuelca hacia lo íntimo, sino que sería un éxtimo, la extimidad en su forma más aguda. No existe, así, una experiencia muda porque lo trascendental nunca es subjetivo, sino lingüístico.

En todas y cada una de las letras de rap se percibe una relevante intención de afirmación y reconocimiento. Cuando escuchamos y leemos letras de rap, lo que finalmente nos queda retumbando es esa voz que relata, esa primera persona que grita, enuncia y testimonia porque la identidad es, sin duda, una necesidad (y un encuentro) y en la Canción Rap canción rap está puesta en primer plano. Resulta interesante entonces dilucidar el modo en que estas identidades se erigen y el papel que juega el lenguaje y la palabra en esta construcción. “Representaciones del Yo” puede ser un sintagma contundente y preciso para denominar a muchas de las letras del rap. Estas representaciones se dan a partir de un conjunto de esquemas y operaciones culturales que los sujetos encuentran en su espacio, en su cultura y que le son sugeridos y, por qué no, impuestos por su sociedad y su grupo social (Foucault, 1994). Sin dudas, el capitalismo y las políticas neoliberales de mercado instauran, al tiempo que imponen, modos de estar en el mundo. Estos operan siempre en términos normalizadores y crean formas de subjetividad y políticas de reconocimiento, que nos hacen dependientes de normas sociales que no elegimos ni controlamos. Lo interesante en las letras es el modo en que los sujetos se vinculan con aquello que les toca, con eso que les pasa.

En este sentido, se observa en la mayoría de las letras una relación dialéctica, ofensiva, en la que el personaje real –en su lucha contra la violencia institucional y normática– termina por eclipsar al personaje de ficción. Es a partir de esta acción que los sujetos cobran fuerza, que la identidad se deconstruye y que puede ser repensada. Evidentemente hay sujetos que viven en los márgenes, sujetos que han sido omitidos, ocultados, negados. Los raperos en sus letras son conscientes de esa

negación, de ese rechazo, y la llevan al extremo porque es allí donde encuentran un lugar en el que su Yo no se queda quieto y puede crecer y desarrollarse.

Mucho tiene la canción rap de testimonio. Cada una de las letras podría funcionar como un registro testimonial de experiencias en la que los raperos se figuran como testigos protagonistas de aquello que relatan. Nadie les dice qué pasó en tal calle, en el barrio, en la vereda, en la esquina. Ellos/ellas estuvieron *ahí* y están *aquí* ahora para contarlo. Esta voluntad por testimoniar se relaciona también con una necesidad urgente que tienen que ver con salir del anonimato, con la posibilidad de poder contar y decir. En este sentido, el testimonio no está del lado de la verdad, sino del lado de la experiencia (Agamben, 2018). ¿Qué hay de verdad detrás de la canción rap, detrás de esas letras que leemos y escuchamos? No importa; en efecto, no interesa. Porque ni la verdad, ni la experiencia, afirma Agamben, son previas al acto de discurso; como tampoco lo es el Sujeto. Lo que sí interesa es la elocución y el modo en que se construye la identidad en el proceso mismo de producción de sentido. Los raperos en sus canciones construyen experiencias, dan cuenta de ellas, y es en este proceso donde encuentran un espacio para decir quiénes son. La narración es entonces una fuente de indagación y formación al mismo tiempo. Dice Bri-O, un rapero de Villa Celina, en su tema “Soy lo que soy” (2013):

Tengo el alma de un poeta, mi mente no se queda quieta
y este corazón me aprieta
[...] Soy lo que soy, sé bien de dónde vengo y hacia dónde voy
no vivo del pasado, me interesa el hoy.
Mi cumpleaños hace años no lo festejo
¿Será que me estoy poniendo viejo?
Es mi día especial para irme lejos
y meditar sobre mi vida, nuevamente buscar un camino a la salida
y escapar de la rutina, de todos los días.

Vemos desde el título de la canción una intención de afirmación muy fuerte que se remarca por la cantidad de pronombres personales (y verbos en primera persona) que se enuncian y se exponen. El espacio de la experiencia se une, aquí, y de forma indefectible, con el espacio de la subjetividad. El Yo, entonces, tanto en el rap como en mucha de la poética autobiográfica, se presenta en términos narrativos, en tanto espectáculo. Los raperos, miremos el ejemplo de Bri-O, son autores, sujetos, objetos, protagonistas y testigos de aquello que relatan. El desafío mayor, tal vez, es ir contra la hoja en blanco, ir contra los vacíos y los silencios impuestos por el orden estatal. Hay un vacío que llenar, que se materializa en la hoja en blanco, pero simbólicamente implica reconstruir vacíos identitarios que el Estado se encargó de negar. No es casual acá que se nombre justamente el día del cumpleaños. No hay espacio para los festejos porque son otras las necesidades que acechan y, además, la identidad no tiene ahí, en la fiesta, posibilidad de materializarse. En estos versos se percibe el blanco de soledad frente a un presente continuo que no va a cambiar y una voluntad madura que obliga a pensar: “Mi mente no se queda quieta”. La mudez no permite que aparezca el sujeto por esto, en esta necesidad de afirmación, la verborragia fluye y se propaga. Los testimonios son documentos y espacios discursivos

sivos a través de los cuales se puede narrar el dolor, la soledad, el abandono. Y son, al mismo tiempo, enunciados que develan la idea de una primera persona que se quiere destacar.

El reconocimiento se relaciona indudablemente con la supervivencia que plantea el escenario neoliberal y capitalista. Si bien en la canción rap los raperos asumen el rol de portavoces de lo que sucede en su barrio, en su esquina, en sus calles, en la gran mayoría de las letras aparece esta necesidad afirmativa de construcción identitaria, que intenta plantarse como una categoría transformadora. En esta línea de análisis, resulta interesante repensar el concepto de experiencia que propone Agamben en *Infancia e historia* (2018). En este texto, él argumenta que, en el mundo de hoy, el hombre vive un cúmulo y un sinfín de acontecimientos fragmentarios (rutina, trabajo, dinero) que no llegan a convertirse en experiencia. Para Benjamin (1973) la catástrofe de la guerra había dejado mudo al hombre y, por ello, lo había privado de experiencias comunicables. Para Agamben, los pequeños momentos de la vida cotidiana no llegan a convertirse en experiencia, porque no hay nada que contar, nada que comunicar; la cotidianeidad ofrece nada más que un puñado de *shocks*. Si bien es cierta y acertada esta idea, es posible pensar que todavía tenemos algo para contar y decir. Tal vez el rap, la canción rap, es una muestra de que aún las experiencias pueden ser comunicadas. En las letras se narran historias de vida, historias barriales, historias de exclusión y soledad que se convierten en experiencias porque los sujetos las evocan a través de la palabra. En el rap tomar la palabra implica un acto de valentía y responsabilidad y allí los sujetos se hacen cargo de quiénes son, de quiénes son los *otros*; se hacen cargo de su historia y su presente.

Pongamos otro ejemplo. En el tema “Partido de la Matanza” (2013), quien narra es Mariano Alejandro Velázquez, apodado “Pinta Ruido”, un raperero oriundo del barrio San José, en Isidro Casanova y dice:

Siempre siendo piola
Te vas a ganar respeto
Cuando hablan los grandes
pillo escucho no me meto
Amigo conocé calle como la que caminé
Pateo desde chiquito
Cuanta gente juné
Me conocen me respetan
Mi estilo es canino
No me importa quien seas
soy MARIANO en el camino
Nunca estafo me lo gano
Ninguna me como
A los que caguen la verga
Les aseguro plomo
Con códigos y respeto
Camino las cuadras
Gato que maúlla
Pinta el perro que ladra

Nuevamente aparece, en primer lugar, esta necesidad de afirmación y reconocimiento que venimos trabajando. En esta letra se desprenden también algunas ideas que emergen en muchas de las letras que tienen que ver con “el aguante”, el conocimiento de la calle, el respeto a cualquier costo y la importancia de estar alertas, porque la tragedia parece siempre estar por llegar. Si no se está despierto, el mundo te lleva por delante. Destaquemos algunos versos: “Te vas a ganar respeto” / “Me conocen me respetan”/ “con códigos y respeto”/ “les aseguro plomo”; “mi estilo es canino”/ “ninguna me como”/ “camino las cuadras”/ y finalmente “soy MARIANO en el camino”, con el nombre bien grande en mayúscula, para que se grite y se recuerde. En la política liberal de la desposesión, el que no tiene propiedades, no solo tiene que luchar para que lo reconozcan dentro del espacio social, sino que tiene que pelear también para que nuevas desgracias no sigan invadiendo el prolongado esfuerzo de configuración. Este escenario que se narra, sin embargo, es el único espacio posible a través de la cual la identidad puede ser pensada.

Al igual que la letra anterior vemos versos cargados de pronombres personales que insisten en perpetuarse, como si no hubiera fuera del discurso algún tipo de posibilidad de realización. Una vez más, se plantea entonces una relación muy fáctica entre reconocimiento y supervivencia. La pregunta, tal vez, podría ser si se quiere ser reconocido a cualquier costo o desde qué lugar. ¿Cuáles serían, entonces, las articulaciones que habría que plantear, desde el rap en este caso, para de-constituir mecanismos que dentro del reconocimiento liberal y estatal no hacen más a aislar, juzga, reprimir, des-subjetivar? Lo interesante es que los raperos intensifican el imaginario que se tiene de ellos. No intentan plantear otro costado desconocido del Yo, sino que multiplican y exacerbaban el modo en que el Estado, los medios de comunicación y las instituciones los representan. En este sentido, las identidades emergen por y a través de las políticas de poder y son un producto de la marcación de la diferencia y exclusión. Por momentos, y a través de alguna de las letras, podemos pensar que hay *otros* que son *internos* al barrio (los que no se la “aguantan”, los que “aflojan”, los que “no saben rapear”); sin embargo, hemos demostrado que el desafío y el grito identitario que brota de las letras no está allí, porque allí, en ese *otro interno*, no hay una falta sino un par, un igual. Las identidades, dice Stuart Hall (1997) deben leerse a contrapelo, como aquello que se construye en y a través de la *différance*.

Todos necesitamos, a pesar de la violencia normática, ser reconocidos. Insistimos en que es desde las mismas formas de regulación y juzgamiento que los raperos pueden encontrar espacios de significación y deconstrucción. Allí donde se plantea que no hay Sujeto, o que no hay Sujeto tal como lo concibe el liberalismo, la canción rap viene a mostrar la realidad y la identidad de muchísimos jóvenes que encuentran en estas prácticas nuevas formas de ser y estar en el mundo.

Representaciones del espacio en la canción rap

Siguiendo con esta línea de análisis resulta interesante pensar cómo se representa el espacio en la canción rap y su relación con los procesos identitarios. Partimos de la idea de que un espacio no está circunscripto solo a una descripción territorial y al ámbito socioeconómico, sino que es un elemento de acción combinada con las personas que lo construyen. Es allí, a partir de las actividades y prácticas culturales, que se establecen los espacios dando origen a una ciudad, un campo y un barrio, entre

otros. En este sentido, “Un paisaje es siempre un dispositivo que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo. Por eso, los paisajes son núcleos potentes de construcción de identidades y modos de distribución de autoridad” (Cortés Rocca, 2018: p. 227).

Es desde la práctica, pensada como acción, que la sociedad va interiorizando el funcionamiento de estos espacios para luego poder representarlos, contarnos y contarles a otros sobre los lugares que habitamos. En este sentido, Stuart Hall (1997) sostiene que la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que reemplazan o representan cosas. Es decir, la representación es la producción de sentido a través del lenguaje. Esto ocurre cuando los conceptos que se forman en la mente funcionan como un sistema de representación mental que clasifica y organiza el mundo en categorías con sentido. Si aceptamos un concepto para algo, podemos decir que conocemos su “sentido”. Pero no podemos comunicar este sentido sin un segundo sistema de representación, un lenguaje.

A partir de lo expuesto, daremos algunos ejemplos sobre la forma en la que los raperos representan el barrio, la calle y la esquina. Dice, Nahuel Moya apodado “Nagu del Oeste”, en su canción “Para mi barrio” (2014):

Abro los ojos y mi barrio yo miro
 Donde nací, donde conocí a mi amigo
 Mucha gente buena, mucha gente mala
 gente que trabaja y otros que matan por nada.
 Seguimos adelante por más que nos tiren abajo
 Subiendo escalones, cada vez con más trabajo
 Con la mente ambiciosa de hacernos millonarios
 Con la mano y el corazón sin olvidarme de mi barrio

A través de esta estrofa podemos ver que la narrativa del rap es un lenguaje cronicado porque los hechos son narrados en orden cronológico y por testigos presenciales o contemporáneos, ya sea en primera o en tercera persona. La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente de una época: personas, bienes y discursos, que no solo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante del sentido (Reguillo, 2000a). Es decir, a través del uso de pronombres posesivos y personales, vemos que el rapero se sitúa en el rol de testigo de lo que allí sucede. Al sentir el *barrio* como propio, lo puede leer, interpretar y narrar. Podemos ver que el barrio es representado por el rapero como un escenario hostil, donde se dirime el bien y el mal, habitado por personas que se categorizan en buenas y malas. Claramente está describiendo las relaciones y entramados sociales que están presentes en el lugar. En los versos: “Seguimos adelante por más que nos tiren abajo”/ “Subiendo escalones, cada vez con más trabajo”/ “Con la mente ambiciosa de hacernos millonarios”/ “Con la mano y el corazón sin olvidarme de mi barrio”, podemos observar que el rapero asume que las condiciones para llevar adelante un sueño no son las mejores, pero pese a eso sigue proyectando. Como bien señala Joan Nogué en su libro “Paisaje y Teoría” (2007), los espacios encarnan la experiencia y las aspiraciones de los seres humanos transformándose-

los en centros de significados y en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones de muy diversos tipos.

El barrio, entonces, puede pensarse como un dispositivo. Foucault (1994) define el dispositivo como la red que puede establecerse entre un conjunto heterogéneo de elementos. Es decir, el barrio comprende una estructura que se organiza a través de los elementos que componen la vida cotidiana. Podemos decir, además, que el barrio representa un dispositivo de enunciación en donde comprender los elementos se vuelve fundamental para ilustrar su modo de funcionamiento en el seno de una comunidad determinada. Cuando hablamos de elementos, nos referimos al espacio de *la calle y la esquina*. Un grupo de raperos del conurbano apodados Lucas De PH Ft. Picky 3P, El Mueka, Inicio y El Melly a través del tema “Realidad a mi manera” (2012) nos dicen:

Caminando por la calle, caminando por el barrio.
Recordando esos amigos que se fueron de este barrio.
Que me miran desde el cielo porque perdiendo la vida,
Buscando plata fácil, tirando a la policía.
La droga que arruina a los pibes día a día.
Esto se vive. Que alguien me explique cómo superarlo.
Murales en la esquina con retratos de aquellos
Que se fueron y que solamente queda recordarlos.

Aquí podemos ver dos cuestiones. La primera es que nuevamente aparece el lenguaje cronicado y el rol del raperero en el lugar de testigo tratando de dar cuenta del flujo constante de la vida en el barrio. Para hacerlo apela a los espacios de la *calle* y la *esquina*. Esto lo vemos reflejado en los primeros versos de la estrofa. La segunda cuestión que podemos señalar tiene que ver con el sentido que representa la calle. En la estrofa citada, observamos que la calle excede su significado literal para dar lugar al plano de la enunciación. La calle es esa escena pública donde conviven diferentes realidades en una misma realidad. Este elemento es mucho más que una línea que permite la libre circulación de personas y vehículos; es en efecto la conexión de un espacio con otro dentro del barrio. Y aquí la esquina cobra un sentido único e inigualable.

La esquina, ese rincón donde dos líneas se encuentran en un ángulo, se convierte en otro importante espacio de enunciación. Los versos: “Murales en la esquina con retratos de aquellos”/ “Que se fueron y que solamente queda recordarlos” reflejan una forma de inmortalizar la imagen de los que no están; una forma de resguardar una identidad social local y una memoria histórica, que claramente tiene que ver con la identidad de quien comparte los códigos culturales y los mensajes implícitos. Es una forma de homenajear a las víctimas y transformar el sentido de la muerte. Claramente la esquina está íntimamente dedicada al recuerdo de jóvenes que han muerto de manera violenta: “Que me miran desde el cielo porque perdiendo la vida”/ “Buscando plata fácil, tirando a la policía”. Tal vez podríamos inferir que mediante el retrato de los jóvenes muertos se busca legitimar y resignificar sus reputaciones.

Hasta aquí, nos hemos preguntado por los *espacios del afuera*: el barrio, la calle y la esquina; pero ¿qué pasa con los espacios del *adentro* como el refugio de la casa? ¿Cómo aparece representada en las

canciones de los raperos del conurbano? El Melly en “Díganle” (2016) hace referencia al espacio de la *casa* como un lugar de bienestar, albergue, pero también a un escenario de ensoñación que atañe al pasado, presente y futuro:

Seamos lo que ya fuimos sigamos como pudimos
 lo que en la casa dijimos, ver nuestros sueños cumplidos
 el beso rompe el hechizo, desnudos vamos pal piso
 mientras te hago el amor que suene de fondo la beriso

Podemos ver que ese espacio de ensoñación atañe a un presente, pasado y futuro: “Seamos lo que ya fuimos sigamos como pudimos” / “lo que en la casa dijimos, ver nuestros sueños cumplidos”. La casa encierra el espacio de lo privado, lo íntimo y está cargada de significados complejos, valores connotativos y simbólicos. Por lo general está ligada a lo afectivo y al desarrollo de la vida cotidiana.

A lo largo de este artículo hemos visto cómo el barrio comprende una estructura que se organiza a través de los elementos que componen la vida cotidiana como la calle, la esquina y la casa recreando el paisaje. De esta forma, retomamos la idea de Cortés Rocca (2018: p. 227): “Un paisaje es siempre un dispositivo que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo. Por eso, los paisajes son núcleos potentes de construcción de identidades y modos de distribución de autoridad”.

Conclusiones

Para finalizar observamos que, en la canción rap, el cuerpo adquiere voz y, en ese pasaje, los individuos cobran identidad al tiempo que se constituyen en sujetos del lenguaje. En cada una de las letras, se percibe entonces una necesidad muy fuerte de reconocimiento, de autorreconocimiento frente a un poder estatal, institucional, que oculta y rechaza. El Yo en el rap se asume en esa negación y cobra una actitud transformadora, de supervivencia. Lo interesante, como fuimos trabajando, no es la creación de identidades estables, toleradas, y fácilmente reconocibles por el orden imperante, sino “la desestabilización de los ideales regulatorios que constituyen el horizonte de esa susceptibilidad” (Butler y Athanasiou, 2017: p. 87). En esa desestabilización (a veces más consciente que otras), se ubica la canción rap, en su lucha por dar testimonio y salir del anonimato. El orden imperante es el primer *otro* que los raperos necesitan, es el *afuera constitutivo* que los determina.

En relación a la construcción de los espacios situamos el barrio como el proveedor, por excelencia, del repertorio de los raperos. Vimos cómo la calle y la esquina aparecen como escenarios indispensables en la construcción de la identidad del arquetipo del raperito del conurbano. Además, pudimos verificar que las narrativas contienen elementos que reflejan diferentes formas de relacionarse con el espacio y que los productos culturales que de allí emergen dan cuenta del complejo mundo de representaciones.

Finalmente, vimos que el rap reflexiona sobre la propia experiencia; una experiencia que tiene mucho de formación, de recorrido y mucho de saber. Con esto, la experiencia siempre se presenta como una instancia lingüística, como un presente perpetuo de construcción de sentido que es en su esencia fragmentaria y, por ello, continua, móvil, incesante y discursiva. ¿Se puede narrar una experiencia? Sí, creemos que sí. Pero esta, como el sujeto y el lenguaje, está siempre en estado de shock.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2018). *Infancia e historia* (Traductor Mattoni, S.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1973). *Experiencia y pobreza* (Traductor Aguirre, J.). En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performático en lo político* (Traductor Bogado, F.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En J. Monteleone (Org.), *Historia Crítica de la Literatura argentina (Tomo 12: Una literatura en aflicción)*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, M. (1984). El juego de Michel Foucault. En *Saber y verdad* (pp. 27-162). Madrid: De la Piqueta.
- (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: De la Piqueta.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). London: Sage.
- Link, D. (2009). *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nogué, J. (2007). *Paisaje y Teoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Reguillo, R. (2000a). Ciudadano N. Crónicas de la diversidad. *Jóvenes. Revista de Estudios sobre la Juventud*, 6.
- (2000b). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

Letras de canciones

- Lucas De PH Ft. Picky 3P, El Mueka e Inicio & El Melly (2014, febrero 5). Realidad a mi manera [Archivo de video]. Buenos Aires, Argentina: LG Records. Recuperado de: <https://www.youtube.com/user/losganstersok>
- Moya, N. [Nagu del Oeste]. (2014, noviembre 26). Para mi barrio. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vYRg4hm1qrU>
- Nieto, I. [El Melly] (2015, Diciembre 31). Díganle. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7jgn0AKYUC4>
- Peralta, B. [Bri-O] (2013). Soy lo que soy. S.d.
- Velázquez, M. A. (2013, noviembre 19). Pinta Ruido- Partido de la Matanza. [Archivo de video]. Recuperado: https://www.youtube.com/watch?v=l6wlpAkJ0_4

Impactos y afectos de la movida y performance poética del rap freestyle en las plazas del conurbano bonaerense



LUIZ EDUARDO RODRIGUES DE ALMEIDA SOUZA

Centro Federal de Educación Tecnológica

Resumen

Desde los años 2000 viene creciendo en la provincia de Buenos Aires un movimiento ligado a las competencias del rap *freestyle*, que ganó gran visibilidad en plazas del conurbano bonaerense. Las *performances* poéticas del rap *freestyle* involucran a cada vez más raperos y frequentadores que ocupan las calles y plazas para escuchar o cantar rimas al ritmo del *beat-box*. Estas *performances* impactan en el capital cultural de los jóvenes vecinos del conurbano y resignifican sus trayectorias en oposición a las imágenes negativas de estos barrios ligadas a la idea de delincuencia. En ponencia tiene el objetivo de analizar los afectos generados por la poética del rap *freestyle* en la trayectoria como raperos del conurbano bonaerense norte y sur que forman parte de la movida de competencias de la escena *underground* del hip-hop argentino. Para eso, desarrollamos un cruce analítico entre los relatos hechos por jóvenes raperos por medio de entrevistas, las observaciones participantes en una serie de competencias, y fuentes académicas sobre el tema. Abordamos los conceptos teóricos de afecto y afecciones discutidos por Gilles Deleuze (2003) en diálogo con la idea de *performance* poética trabajada por Paul Zumthor (2014) y la lectura etnográfica hecha por Sebastián Matías Muñoz Tapia (2018) sobre la escena del rap bonaerense. Esta investigación fue realizada durante 6 meses en el ámbito del intercambio entre el Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires por medio de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior del Brasil.

Introducción

Las movidas y *performances* poéticas de raperos, poetas y artistas callejeros en plazas públicas u otros espacios marginales de la ciudad provocan o generan una serie sin fin de reacciones, recepciones, afectos e impactos en la audiencia, lectores y público que participan de los eventos de las competencias de rap *freestyle* en Buenos Aires o de las movidas de *saraus*²/*slams*³ en Belo Horizonte. Esa mirada viene de la noción conceptual, según Paul Zumthor (2014), de que la *performance* es copresencia y coparticipación de la audiencia interactuando con el *performer* (poeta, rapero, *slamer*, cantante) durante el acto comunicativo de esa expresión verbal, corporal y cultural en cualquier espacio.

En esa búsqueda investigativa observaba, desde de las *performances* en los *saraus* y *slams* de Belo Horizonte, que hay una serie de reacciones y recepciones de la audiencia que los impacta y cambia sus estados y afectos corporales de toda gente allí presente. Tales impactos y afectos desbordan por medio de la poesía recitada o cantada o escenificada o bailada en aquella práctica estética y artística que es una señal representativa de una movida cultural en espacios marginales de la ciudad. Por eso surgió nuestra aproximación al concepto de los afectos y afecciones, que es abordado por Gilles Deleuze (2003) al leer la obra del filósofo Baruch Spinoza que trajo esas ideas para el ámbito de la ética, esencia y potencia de actuar de todo ser humano frente a las imágenes y la cosas del mundo y de la vida.

Después de la observación participante de once eventos de competencias de rap *freestyle* y un show de hip-hop argentino en espacios de la capital y del conurbano de Buenos Aires, vimos varias prácticas y *performances* poéticas que, de alguna forma, han promovido mudanzas de los afectos en los cuerpos de los jóvenes raperos y en las audiencias durante el acto poético, musical y cultural. Con eso, llegamos a la siguiente cuestión que en esa ponencia proponemos: ¿cómo la *performance* del rap *freestyle* impacta en los afectos de los jóvenes por medio de la cultura hip-hop y sus movidas en las plazas del conurbano bonaerense?

Para el análisis de los afectos por medio de la *performance* poética en esta ponencia, elegimos dos competencias de rap *freestyle* que construyen sus movidas en las zonas norte y sur del conurbano de Buenos Aires: El Eje de la Rima, en el partido de San Miguel, y Wilde Style, en Wilde, del partido de Avellaneda. Presentaremos, en la primera parte de esta ponencia, el contexto de la escena del hip-hop argentino, sus movidas de competencias de la disciplina rap *freestyle* y los conceptos teóricos acerca de la *performance* poética, así como los afectos y las afecciones en el arte y la música. Después, en la segunda parte, vamos registrar datos descriptivos de las dos competencias de *freestyle* elegidas y que fueron recogidas por las entrevistas y visitas de observación participante en cruce con fuentes de periódicos. En la tercera parte, desarrollaremos unas lecturas analíticas de los afectos durante algunas *performances* poéticas generadas por batallas entre raperos.

2 Son recitales poéticos organizados por grupos de jóvenes vecinos de barrios de la periferia en los centros urbanos de Brasil y que forman la base de la literatura marginal periférica en la contemporaneidad de los 2000.

3 Es una movida internacional de competición de poesía oral que sucede en más de 500 comunidades de veinte países. Hay *slams* en Brasil y Argentina desde 2008.

1. Rap *freestyle* bonaerense, *performance* y afecto

La imagen del origen de la cultura hip-hop asociada a adolescentes de los barrios de la periferia de Nueva York en los años 1960-1970, y que vendría ganar los corazones de otros jóvenes de las clases populares en varias partes del mundo, quedó difusa y diversa en el contexto cultural de la Argentina en los años 1980-1990. Además, la música más popular entre todas las clases sociales argentinas era el rock y la cumbia, siendo esa última muy viva en las villas y barrios de las periferias. Con eso, la llegada de los discos o de los videoclips del hip-hop yanqui fue en los barrios “chetos” de Buenos Aires, quizá por sus condiciones favorables al acceso de estos productos, y que influenciaron una serie de personas a producir la música rap o la danza *breaking*. En ese sentido, el antropólogo Sebastián Matías Muñoz Tapia (2018) viene a pasar una visión general de aquella imagen común del hip-hop en el mundo y ahora en el caso de la Argentina en la época inicial de esa producción estética y cultural en Buenos Aires:

Muchos bailarines de *breakdance* y raperos eran molestados por ser considerados “chetos” (de clases altas), “yanquis” (imitación estadounidense) o “raros”. A la vez, las figuras *mainstream* como Illya Kuryaki & The Valderramas o Jazzy Mel parecían distantes para la juventud de los sectores populares, donde el folklore, la cumbia o el rock era lo que sonaba. En tal sentido, llama la atención que los dos representantes *mainstream* del rap no mostraran una imagen asociada a lo “callejero”, lo “marginal” o lo “negro”, como sí ocurría con figuras relevantes en el rap estadounidense, [...], el chileno, el brasilero, el francés (Muñoz Tapia, 2018: p. 114).

Puesta esa imagen de los inicios del hip-hop argentino en cierto descompaso con la idea mundial sobre los territorios de producción de esa cultura urbana, ya anticipa, en parte, las disputas y los consensos posibles en la configuración histórica y estética a largo de las décadas siguientes (1990 y 2000). Estos trazos culturales del hip-hop argentino van a marcar, de un cierto modo, o afectar las generaciones contemporáneas que protagonizan la organización de las movidas de competencias de rap *freestyle*, improvisación, en las plazas del centro o del conurbano bonaerense de las zonas norte y sur, las cuales son nuestro enfoque en esa investigación. Tal opción de enfoque territorial fue un intento de llegar en sujetos y colectivos que actúan en la cultura rap por medio de las movidas de *freestyle* afuera o al margen de la camada *mainstream* apoyada por patrocinios de empresas o de instituciones estatales, o sea, lo que es conocido y autodenominado por los raperos y organizadores de la escena *underground* o independiente.

A pesar de aquel nacimiento distinto del hip-hop argentino en relación a otras regiones del mundo, ya había, en los años 1980 y 1990, jóvenes de varios sectores sociales que practicaban las otras disciplinas (*breakdance*, grafiti, *deejay*) de esa cultura urbana sin mucha visibilidad en los medios de comunicación tradicionales de fácil acceso a todos ciudadanos. En esos primeros momentos de hip-hop argentino, surgieron algunas referencias de personas, bandas, discos, grupos *crew* y estudios independientes que circulaban en sus barrios y que aparecían, una vez u otra, en la televisión o en la radio de la capital. Algunas de esas referencias son de los años noventa y ganaron relevancia en la prensa y en el canal de televisión MTV: “El Sindicato Argentino del Hip-Hop”, “Actitud María Marta”

y “Fuerte Apache”, por medio de videoclips y el primer disco de compilado de artistas y grupos del hip-hop argentino, que recibió el nombre *Nación Hip-Hop* en 1997.

Según Muñoz Tapia (2018), muchos artistas del hip-hop argentino hablan de un cierto freno en las producciones al final de los años 1990 y que iría volver en los tiempos de la crisis socioeconómica de 2001 por medio de las movidas de rap *freestyle* y el subgénero trap del rap, que fueron vistos, de algún modo, como los responsables por la masificación y diversificación de la música rap. El advenimiento de la democratización de las tecnologías digitales puede ser, en el pasaje del siglo XX para al XXI, un factor favorable al proceso de mayor circulación y popularización de la música rap con sus subgéneros, escenas meso y múltiples mercados. Ese proceso de democratización de las tecnologías digitales (computadoras, micrófonos, mesa de sonido, etc.) y de la llegada de internet banda ancha en las casas no fue rápido en aquellos tiempos de crisis económica en la Argentina durante 2001 a 2008. Parece que, a partir de 2008 hasta 2013, la economía argentina pasó por un momento de recuperación del poder de consumo de las clases populares y medias viendo en vista el crecimiento del empleo y la mayor valorización de la moneda nacional. Con ese relativo desarrollo económico y estabilidad social, se observó una expansión y diversificación de la cultura hip-hop por medio de nuevos estudios caseros (*home-studios*) y un singular proceso de profesionalización de los raperos, artistas y productores en general.

Si antes de esa popularización del rap *freestyle* asociado a la digitalización tecnológica, había pocas movidas en las zonas oeste, sur y centro, ahora se registra una itinerancia por varias ciudades protagonizada por la “Cara de Perro”, una competencia organizada por la Sudamétrica (que quedaba en Ramos Mejía, zona oeste en 2001); la batalla Halabalusa se agrega a las movidas de la zona sur (Villa Caraza con MC Shaon) y se ubica en la estación de tren de Claypole; por último surgió una competencia de gran éxito, el Quinto Escalón, que volvió a ocupar un barrio central de la ciudad: Parque Rivadavia, Caballito. Sobre esta última batalla, Muñoz Tapia (2018) afirma:

quizás el fenómeno más impactante fue el que se generó con el Quinto Escalón, batalla que se inició en las escalinatas del parque Rivadavia en el 2012, en el céntrico barrio de Caballito de la ciudad de Buenos Aires. En sus inicios iba una veintena de personas, luego fue creciendo hasta mudarse al interior del parque en 2017, con una tarima, sonido, iluminación y seguridad, para unos cuatrocientos. Ese año comenzó su propio programa de lunes a jueves en la radio Vorterix y realizó la final de la competencia en el microestadio Malvinas Argentinas ante 9.000 asistentes. Con el “Quinto” muchos *freestylers* se hicieron conocidos (Klan, Replik, Duki, MKS y Trueno, entre otros) y empezaron a ser convocados a eventos en diversas ciudades del país (p. 123).

El suceso de esa pequeña, que se tornó una gran competencia autogestionada, Quinto Escalón, es un ejemplo de enseñanza y formación de muchos *freestylers* que venían a ganar los escenarios de las batallas nacionales e internacionales como la Batalla de Gallos de la Red Bull que volvió a ser realizada en la Argentina y otros países, en 2012. Surgieron otras batallas internacionales en los países hispanohablantes que nutren los deseos y afectos de los *freestylers* adolescentes argentinos que se tornaron adultos manteniéndose en ese recorrido del rap: BDM-Batalla de Maestro (Chile, 2009); FMS-Freestyle Masters Series (Espanha, 2017); Supremacía, Golden Battle, entre otras.

Hay convergencias o divergencias que configuran bloques estéticos del: rap villero; rap “buena onda”; rap conciencia que Muñoz Tapia (2018) traduce en una muestra de la diversidad en la música rap donde habrá diferencias y relativo conflicto con subgéneros que surgieron en la contemporaneidad de esa disciplina del hip-hop, como es el caso del trap. Todos estos filtros o capas, convergentes o divergentes, de la cultura hip-hop pueden transformarse en imágenes u objetos que van a transbordar sentidos y afecciones por medio de las voces y *performances* practicadas por los raperos *freestylers* y escuchados o recibidos por los oídos y cuerpos de las audiencias que participan de los encuentros promovidos por las movidas en las plazas, las calles y los escenarios. Adentro de ese fenómeno social y estético protagonizado por el rap *freestyle*, podemos observar momentos temporales de un proceso de comunicación poética entre los raperos y frequentadores que forman la escena del encuentro, de la rueda, en el territorio de la plaza, que compone el pasaje de sus barrios del conurbano bonaerense.

De esa mirada temporal-espacial de la comunicación y expresión poética, los sujetos, involucrados en esa movida y *performance* del rap *freestyle*, van a pasar, de una forma o de otra, por los siguientes encuadramientos estéticos y sensoriales:

- formación (o preparación de las formas de hacer *freestyle* por parte del raperos);
- transmisión (de la voz poética improvisada de los competidores en la hora de la batalla al ritmo del *beat-box*);
- recepción (de los temas, versos y técnicas del canto y *flow* por parte de los jurados y audiencia);
- conservación (de los significados que quedan en la memoria de todos sujetos inmersos en aquel acto expresivo);
- reiteración (de los múltiples efectos estéticos y semánticos en los cuerpos de todos participantes).

A partir de estos momentos y trazos de la comunicación poética y oral del *freestyle* que desbordan por los encuentros en los espacios de las plazas, concebimos que la *performance* es antropológica una vez que imbricase,

por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata (Zumthor, 2014: p. 51).

Con eso, según esto estudioso de las voces poéticas Paul Zumthor (2014), la *performance* es un acto único en el mundo de copresencia y coparticipación entre el emisor de la voz y el receptor auditivo, en lo cual es permeado y cruzado por aquellos momentos en la situación comunicativa oral-performancial, que es nuestro mayor enfoque en esta investigación.

Estos efectos e impactos de la situación performancial de la poética del rap *freestyle* ponen a los raperos y los asistentes en una orden de la percepción sensorial en la cual los estudiosos alemanes de la estética de la recepción denominaron “concretización” acerca de la interlocución comunicacional entre emisor-obra/texto-receptor, y que adoptamos para: raperos-rap/*freestyle*-asistente. En ese proceso interlocucional de la *performance* del *freestyle*, la voz que transmite temas que traducen cargas poéticas que sostienen la *concretización* de los versos “são, indissolublemente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como

emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica” (Zumthor, 2014: p. 54). Este lector se transforma, al participar de la *performance*, en lo asistente y oyente de la batalla del *freestyle* que emite vibraciones físicas y reacciones emocionales una vez que “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá” (Zumthor, 2014: p. 55).

Esta percepción de la *performance* poética viva puede dividirse en gradaciones y dimensiones que impactan en la vibración recreadora y potencia reactiva de los cuerpos involucrados en la acción y recepción de la movida del *freestyle*. En ese esfuerzo analítico de lectura de las percepciones potencializadas por la *performance*, Gilles Deleuze nos ayuda cuando discute que “Usted no deja de ser una vibración. Una vibración con un máximo de amplitud y un mínimo de amplitud” (Deleuze, 2003: p. 89) al ver las dimensiones de la esencia como potencia de actuar de toda persona en una ética adentro de la sociedad. Estos umbrales de la vibración en una persona componen una dimensión de un grado de la potencia de actuar con mayor o menor perfección delante a imágenes o cosas vividas. Deleuze (2003) asocia a estas imágenes-cosas el afecto, la afección y la esencia de un cuerpo que transita por estados y espíritus.

Sobre estos conceptos que asociamos a la percepción de la *performance*, Deleuze postula que “La afección es el efecto instantáneo de una imagen de cosa sobre mí [uno]. Por ejemplo, las percepciones son afecciones. La imagen de cosa asociada a mi acción es una afección” (Deleuze, 2003: p. 79). Obsérvase que la dimensión de la instantaneidad compone los efectos “aquí-ahora” de las afecciones. Esta esfera da un paso a o sustentase en un momento antes o pos en una transición, duración, que genera o fue estimulado por un afecto. Por eso, “Spinoza nos dice que [afecto] es algo que la afección envuelve. En el seno de la afección hay un afecto” (Deleuze, 2003: p. 79). Ya la esencia hace parte de la dimensión de la eternidad y es singular para la potencia de actuar de cada uno y puede variar su grado pues “Nadie tiene el mismo grado de potencia que otro. Es una concepción cuantitativa de la individuación. Pero es una cantidad especial puesto que es una cantidad de potencia, lo que hemos llamado una intensidad. [...]” (Deleuze, 2003: p. 87).

Las intensidades que componen la acción de la *performance* del rap *freestyle* van sostener imágenes ligadas a percepciones, afecciones y afectos, las cuales modifican las sensaciones de los cuerpos (raperos y asistentes) en torno de la arte músico-poética y por medio de la cultura hip-hop. El arte poético-musical de la *performance freestyle* puede ser descompuesta por diferentes escenas-imágenes promotoras de sensaciones, intensidades, vibraciones que pasan a reacciones, percepciones, afecciones y afectos que van a favorecer o no las acciones-potencias de los cuerpos-sujetos.

2. Las movidas de *freestyle* en el conurbano norte y sur

2.1. Norte: El Eje de la Rima (San Miguel)

La competencia de rap *freestyle* El Eje de la Rima surgió en 2016 por la mano de jóvenes vecinos del barrio Plazoleta en el partido de San Miguel de la zona norte del conurbano bonaerense, que tiene una población de 276 mil habitantes (INDEC, 2010). Un grupo de amigos que ya escuchaba música rap en casa, o pintaba grafiti en la escuela, y se aproximaban a la cultura hip-hop mundial,

empezaron a encontrarse, antes de 2016, en una pequeña plazoleta que queda en la avenida Presidente Perón y Primera Junta. Les encantaban la rama del rap que tuvieron contacto oyendo discos del hip-hop estadounidense: Eminem, Tupac, 50 Cent, entre otros, que circulaban en la radio, televisión y, principalmente, por la internet. Ese acceso a red mundial de computadoras pasaba en la casa de uno de ese grupo de amigos del barrio Plazoleta en San Miguel.

El conocimiento y la aproximación con la forma de rap *freestyle*, improvisación, vino con la propaganda o los videos virales de las competencias internacionales como la Batalla de Gallos, patrocinado por la multinacional Red Bull, y que llega a los países hispanohablantes. De esa popularidad de las batallas internacionales y sus campeones nacidos en la Argentina, aquel grupo de pibes de San Miguel arrancó a practicar, en sus encuentros de amigos o mismo cada uno en sus propias casas, las formas y técnicas del rapeo *freestyle*: los compases rítmicos del *beat-box*, las estructuras de las rimas en versos (barras), los usos recursos fónicos-semánticos como el *one-two*, la sátira, etc.

2.2. Sur: Wilde Style (Avellaneda)

La competencia *underground* Wilde Style nació entre 2011 y 2012 en la plaza Chopin al lado de la estación de trenes de la línea Roca. El equipo que organizaba era compuesto por vecinos de la ciudad de Wilde, que forma parte del partido de Avellaneda de la zona ur (como es más conocida) o sudeste del conurbano bonaerense, y tiene, aproximadamente, 66 mil habitantes, según el censo de 2001 (INDEC citado en Wikipedia, 2001). Decimos en tiempo pasado porque hubo un cambio del equipo de productores de esa competencia de *freestyle*, siendo que antes uno de los organizadores era un joven llamado “Flew”, que actuaba con otros amigos durante los principios de la Wilde Style en los años 2011, 2012 y 2013. En ese recorrido de la Wylde Style, hubo un corte de los trenes por motivos de reformas y cambio de los vagones (Obarrio, 2013), lo que impidió la participación de los competidores y asistentes que dependen de ese transporte público. Incluso esa ubicación cerca de estación de trenes es estratégica para muchos *freestyles* de la escena *underground*, y es una costumbre territorial en la cultura hip-hop mundial.

Entonces, uno de los productores actual de la Wilde Style, el joven Pepe⁴, relata que la competencia paró de realizar los eventos hasta los finales de 2016 cuando ocurrió un evento para intentaren el regreso de esa movida en la plaza Chopin. No había, en esa época, noticias de otros eventos de *freestyle* en la región de Wilde, sin embargo, era ya bien conocidas la competencia Halabalusa en Claypole (2011), organizada por la tribu de D-Toke (que sería campeón mundial en ese período) en la zona sur. Después de aquel intento de vuelta de la Wilde Style, Pepe salió con el sentimiento “que estaba bueno que en Wilde volviese a haber una competencia de Freestyle” (J. I. N. Cavalieri, comunicación personal, 18 de febrero de 2019). Pero la Wilde Style no volvió a realizarse hasta terminar aquel año de 2016.

4 Pepe es su apodo y como es conocido en la escena del rap *freestyle*. Su nombre es José Ignacio Cavalieri.

3. Las trayectorias y *performances* poéticas de raperos de la escena *underground*

3.1. *Un rapero, jurado y productor de la El Eje de la Rima de la zona norte*

El productor de la competencia El Eje de la Rima Darío Santos, más conocido por su apodo “Daro”, viene a conocer la cultura hip-hop por medio de la música rap del rapero estadounidense Eminem, que le llegó por un compilado audiovisual en el sitio YouTube. En esa época, Daro vivía con su familia en el barrio Vicente López, otro partido de la zona norte. La primera vez que él escuchó la música rap del yanqui Eminem, un amigo de su hermano estaba en ese momento y presenció la alegría de Daro al descubrir la música hip-hop. Después de unos días, aquel amigo de su hermano iba dar a Daro el disco *The Marshall Mathers*, que Eminem lanzó en el año 2000 y logró mucho éxito mundial de ventas y alcance de público, siendo considerado el más importante en la industria del hip-hop (Wikipedia, s.f.). En ese sentido, Daro cuenta que:

Lo que me marcó fue el Hip Hop yanqui, cuando lo escuché a Eminem rapear fue como que me abrieron la cabeza y salió volando mi cerebro. Escuchar a un pibe que hacía esas técnicas en ese momento, en 1997 era una locura (D. Santos, comunicación personal, 19 de febrero de 2019).

Ese relato emocional de Daro de cuando conoce a Eminem generó una afeción-imagen por medio del modo de rapear usando la voz mezclada con los instrumentales que instaura un afecto-sentimiento que cambia el estado del Daro por un afecto de amor por la cultura hip-hop que nació en aquel momento de su vida. Aquí dialogamos con Gilles Deleuze (2002), quien postula que “afecções-imagens ou idéias formam certo estado (*constitio*) do corpo e do espírito afetados [...]” (Deleuze, 2002: p. 55), bien como que “O afeto-sentimento (alegria ou tristeza) emana de uma afecção-imagem ou idéia que ela supõe [...]” (Deleuze, 2002: p. 57). Daro se sintió, también, muy afectado por otro rapero en su vida personal de un modo distinto de como impactó Eminem, porque le llamaron mucho la atención las ideas y mensajes del rap conciencia del estadounidense Tupac Amaru Shakur. De ese modo, Daro cuenta que:

con los mensajes que él [Tupac] daba me llegaron mucho y me ayudaron a ser la persona que hoy soy.” Él ya en 1993 hablaba del aborto [...] de las masas oprimidas [...] de los políticos, de las drogas, de las armas, de las muertes, de los problemas en el barrio (D. Santos, comunicación personal, 19 de febrero de 2019).

3.2. *Una performance poética de El Eje de la Rima*

El domingo 2 de diciembre, con más de 100 raperos inscriptos hasta las 18, Daro, Kiel, Fede y jurados invitados (uno fue Acru, rapero conocido en la escena del rap argentino) anunciaron las llaves de la competencia. En aquella fecha marcó, también, un cierre de un ciclo de actuación El Eje de la Rima en la principal plaza de San Miguel. Con eso, el equipo de producción El Eje de la Rima abrió una nueva fase en 2019 con el proyecto de realizar eventos más profesionales y de expansión de las grabaciones de los artistas del barrio y región por medio de estudio casero.

Después, el gran número de competidores fue dividido en tres ruedas, siendo que la primera ronda fue de 2 vs. 2 (dos competidores frente a otros dos, que luego pasan por fases de octavos y cuartos. Ese momento con tres ruedas duró una hora y media, es decir, aproximadamente hasta las 19.30. Después organizan una rueda en torno de aquella cerca de madera para realizaren las semifinales y la gran final de la fecha. Las rondas duran el tiempo de treinta a cuarenta segundos y cada competidor tiene una media de diez segundos para hacer sus golpes y *punchlines* en la forma de rima y versos que van a componer la *performance* poética de cada *freestyler*. Antes de empezaren la batalla los competidores sacan quien va a iniciar el *freestyle* usando el juego “piedra, papel y tijera”, recordando, quizá, un juego de la infancia de aquellos jóvenes.

Eran casi las 20 cuando arrancaran con las semifinales de aquella fecha de la competencia Eje de la Rima. El *host* Kiel llamó los cuatro raperos para las dos semifinales: Pyrz vs. Thom; Choco vs. Prisma. Los asistentes se apretaban en torno del rodeado de madera, estaban ansiosos para ver las “semis” y por saber quién iría para la gran final en aquella noche. La iluminación ya no era buena aquella hora de la noche y algunos de los asistentes ayudaban con las luces de sus móviles al camarógrafo para que pueda tomar las fotos y grabar los videos con más claridad. El *host* gritó el nombre de los competidores Choco y Prisma. Ellos entraron para el medio de la rueda y se posicionaron uno delante de otro y el *host* estaba entre ellos, jugaron con las manos “piedra, papel y tijera” y Choco fue el primero a dar inicio a aquella batalla semifinal de *freestyle*. El chico que asumió el papel de *beat-box*, usando sonidos de su boca y cuerdas vocales, estaba en borde de la rueda cerca del camarógrafo y otro muchacho hizo la iluminación El compás del *beat-box* seguía la velocidad de 60 bpm y el *host* pidió que los asistentes acompañaran el ritmo y cantaran “wow, wow, wow”.

Choco improvisa sus versos tratando sus cualidades físicas en contraste con las características del cuerpo de Prisma, su oponente: “Corta bigote, es lampiño / Justamente lo dice me barba contra el cara de niño, imagínate! / No es distinto, te falta un tercio de mis pelos, y esos pelos son mis signos”. Prisma contesta: “Yo solo aumento, no me falta un tercio, te falta un entero, de todos mis fragmentos / [...] cuando yo aumento / modo cuatro y veinte, esto loros bobo i hating”. En esos primeros versos intercambiados, observamos la estructura métrica, que es muy tradicional en el *freestyle* para un compás rítmico en cuatro tiempos, con un primer verso que presenta una sílaba que suena fuerte en última palabra. En la segunda y tercera líneas ponen rimas diferentes, y en la vuelta del cuarto verso, repiten la misma rima en la palabra final de forma semejante al primero verso usado. Entonces, cuatro versos para un compás rítmico de cuatro, que dura una media de diez segundos para uno de los competidores, es una estructura tradicional de la métrica poética del *freestyle*.

Percibimos variaciones, durante la *performance*, de esa estructura que nos llevan a rimas adentro del verso y no a final de la frase, y que huyen al compás del *beat-box*, siguiendo otros ritmos que acompañan la entonación y el *flow* de la voz del rapero dependiendo de su vibración nerviosa en respuesta a los movimientos corporales de su contrincante y las reacciones de la audiencia. Estas vibraciones de los cuerpos (entre contrincantes, o entre ellos y los asistentes) influyen en los sentidos y significados de los temas, siendo que esta frecuencia vocal-corporal produce afecciones y afectos entre todos los sujetos sumergidos en la aquella *performance* poético-musical. Por eso, podemos volver en los versos transcritos, agregando otros, para detallarnos un poco más estos sentidos, vibraciones y afecciones por medio del cuadro siguiente:

Tabla 1. Fragmento de una *performance* de rap *freestyle* de la competencia El Eje de la Rima

Versos / temas	Voz / cuerpo de los raperos	Reacciones de los asistentes
Choco: “Corta bigote, es lampiño / Justamente lo dice me barba contra el cara de niño, imagínate / No es distinto, te falta un tercio de mis pelos, y esos pelos son mis signos”.	Hace una entonación más suave con expresión interrogativa y mirando para el arriba en una posición de lado a su contrincante. Pone la mano en la barbilla. Después Choko gira hacia Prisma y apunta el dedo hacia su cara. Choco, en el último verso, pasa la mano en tu piel del brazo subrayando la idea de pelos ligados a signos de su madurez y se compara con su adversario.	Unos pocos de los asistentes sonríen con la comparación entre la existía de pelos en Choco y ninguno en Prisma, pues Choco lo golpea llamando de niño, denigrándolo porque ahora es joven y no tiene pelo. Al final, el <i>host</i> y parte de los asistentes hacen un ruido grave “uuuhhh” como si sintiesen dolor por el verso <i>punchline</i> (la fuerza semántica de la rima final) de Choco.
Prisma: “Yo solo aumento, no me falta un tercio, te falta un entero, de todos mis fragmentos / [...] cuando yo aumento / ‘modo cuatro y veinte’, esto loros bobo <i>i hating</i> ”.	Prisma anda en dirección de Choco enrostrándole y vuelve hacia atrás chocando sus manos en los pechos. En todo momento, Prisma levanta y baja los brazos y la mano derecha parecida a un luchador en el ring. Prisma concluye abriendo los dos brazos para arriba y bajando demostrando poder y fuerza en una posición muy próximo de Choco.	El público reacciona con el grito “ooohhh” en un volumen medio cuando Prisma choca en su pecho. El uso de una expresión en inglés en el último verso parece que no fue mucho entendido por la audiencia que reaccionó con un volumen más bajo: “aaahhh”.
Choco: “Fuaaa... zarpada tu comunicación, él suena <i>espanenglish</i> , que buena innovación / <i>hating</i> eso dices vos, yo enséñalo a vos marica, y hablo es un <i>funcking</i> traidor”.	Choco usa una onomatopeya en tono de ironía mirando en los ojos de Prisma, y baja sus brazos con fuerza. En el segundo verso, Choco mira para la audiencia con brazo y dedo para arriba. Después levanta el brazo “...marica”, apuntando con la mano cerrada y con el dedo medio levantado “... <i>funcking</i> ...”	A final del segundo verso, los asistentes dan una risa con una intensidad fuerte. En la última parte el público no vibra con gran volumen: “oooo”
Prisma: “Waacho, si yo te confundo, rapeo con todos idiomas porque el rap no es de Argentina, es de todo el mundo / Guacho, yo hago mejor con todo el mundo, es que te explotas, es que te acota, en este rumbo”.	Prisma plantea una antítesis o un contraste al idea-acote de Choco <i>espanenglish</i> , levantando sus brazos en lucha y refuerza el significado del “mundo”. Prisma pone su rostro muy cerca de Choco y valoriza el sonido de “...rruumbo” soplando en dirección de su oponente.	Los asistentes vibran con volumen arriba al final del segundo verso. Ocurrió una intensidad baja en el <i>punchline</i> final.

3.3. Un grafitero, rapero y productor de la Wilde Style de la zona sur

José Ignacio Navarro Cavalieri es el nombre del productor de la competencia de *freestyle* Wilde Style, la cual organiza, en asociación con amigos, desde el final de 2016. Es vecino de la ciudad de Wilde donde realizan la Wilde Style en la plaza Chopin cerca de la estación de trenes. Este rapero es conocido por su apodo Pepe Pateatraseros (ese apellido aparece en su perfil del Facebook) junto a sus pares de la escena *underground* del rap *freestyle* de Buenos Aires. Su trayectoria para involucrarse en la cultura hip-hop empezó por intermedio de su gusto por dibujar alrededor de 2006 que transformó, con el tiempo, en pintura de grafiti en los muros de las calles de Wilde y de otras ciudades de la zona sur y todo conurbano. En ese momento de su recorrido, Pepe relata: “nosotros hacíamos grafitis por todo el conurbano, capital, norte, oeste, sur. No había límites, mientras más lejos mejor. Era lo que nos gustaba, el tema de viajar y pasarla bien con amigos. La aventura” (J. I. N. Cavalieri, comunicación personal, 18 de febrero de 2019).

En esa trayectoria afectiva y cultural, Pepe va a conocer su primera competencia de *freestyle* en la ciudad de Claypole, en el partido Almirante Brown, en zona sur. Ese primer contacto fue en 2011 con la batalla Halabalusa, una de las movidas de *freestyle* pioneras, cuando Pepe buscaba formas de practicar las técnicas de hacer rap en las plazas, una vez que ya venía escribiendo temas en casa a partir de la audición de discos que son referencias del hip-hop yanqui y argentino.

3.4. Una performance poética de la Wilde Style

Era un día más del verano argentino y los frequentadores vestían ropa ligera para esa estación climática. Después de casi dos horas de viaje tomando el subte y el tren de la estación constitución hasta Wilde, llegamos en la plaza Chopin y vimos a los chicos con bermudas y remeras, mientras que las chicas vestían jeans cortos y camisas aquel viernes de verano. Había menos niños y padres paseando por la plaza que cuando visitamos la Wilde Style el domingo anterior. Los asistentes tenían el perfil de adolescentes y jóvenes entre los 15 y 25 años, el cual se observó en otra fecha que visitamos y que el productor de la Wilde Style relató en la entrevista. Así, han seleccionado fragmentos de batallas que involucró la participación de la chica Bianca y el pibe Dark para el desarrollo de los siguientes análisis de los efectos de sentidos, afecciones y afectos que la *performance* del *freestyle* generó en los cuerpos involucrados en esa movida *underground* de la zona sur:

Tabla 2. Fragmento de una *performance* de rap *freestyle* de la competencia Wilde Style

Versos / temas	Voz / cuerpo de los raperos	Recepción / Reacciones de los asistentes
<p>Dark: “Mira acá puede hacer muy bien para mí que vos te vas decir lo que quieras que después vos estás mal, estás bien y que raro que no tiene el pañuelo verde igual, vas a ser una boluda haciendo aborto legal”.</p>	<p>El rapero Dark mueve sus manos y mira el medio entre él y su oponente. Mueve las manos para llamar la atención de su contrincante y después mira en los ojos de ella. Las manos son usadas en las terminaciones de cada verso. La entonación de la voz de Dark estaba en volumen medio y seguía el ritmo del <i>beat-box</i>.</p>	<p>Algunos de los asistentes tenían una expresión de sonrisa en el rostro. Tal vez esperaban las bromas que Dark ya había usado antes durante la batalla. Percibimos que parte de la audiencia ya conocía este raperero y son amigos que llegaron juntos en la Wilde Style.</p>
<p>Bianca: “Digo aborto legal por la pibas lo merecemos si no quieres abortar es porque yo no quiero, si no quiero tener un hijo en la panza, vos no me vas a dejar, entonces no viene me mina”.</p>	<p>Bianca levanta su brazo derecho y lo mueve en dirección a su contrincante. Ella mira para su oponente y da un paso adelante. Cuando ella llega en la terminación del primero verso, el volumen y la intensidad de su voz están amplio.</p>	<p>Los asistentes reaccionan con un grito “uuuhhh” cuando Bianca finaliza su primera verso y rima. Quizá, leyeron un significado de golpe más fuerte en ese fragmento de la <i>performance</i>, teniendo en vista este tema sensible del feminismo contra la cultura machista.</p>
<p>Dark: “Mira acá no puede decir así para que no les escriban, dice que quiere matar a su hijo y después quieren que los asesinan, en la verdad yo no entiendo nada [...] no sé lo que quieras y su rima está pasada”.</p>	<p>Dark levanta con más intensidad brazos y manos para los lados. Cuando él finaliza la segunda rima la entonación de su voz estaba arriba y sus ojos miraban con más expresividad para su contrincante. Tal vez, sintió que debería contestar con ideas más la imagen del feminismo que se ligó en ese fragmento de la <i>performance</i>, ya que él no sabía, supuestamente, de esa temática, o lo decía para descalificar su oponente mujer.</p>	<p>Se observó un levante de brazos de la audiencia que estaba detrás del raperero hombre. Ellos son aquellos amigos de Dark. Mientras levantaron los brazos, hicieron un grito con gran amplitud de volumen y emoción en las sonrisas. Ahí, vimos una intensidad que pasa la sensación de la presencia mayor de hombres en la audiencia y parecen concordar con la posición del raperero hombre de descalificación de los versos feminista de la rapera.</p>

Versos / temas	Voz / cuerpo de los raperos	Recepción / Reacciones de los asistentes
Bianca: “Que no quejamos que los asesinamos más vale, los machos como vos son los que nos matan todo día en la calle, la concha de tu madre, vamos a matar lo tiene adentro para no morir las dos, y me parece que vos sos re próvida, la concha de tu tía”.	Bianca aumenta el volumen de su voz, mira en los ojos de su oponente, levanta su cabeza y los brazos que los mueven con más rapidez. Imponen para arriba su pecho y da pasos en la dirección del raperero hombre. La construcción de las rimas fue más veloz y la expresión de la segunda rima salió con gran vibración y emoción.	Los asistentes recibieron con gritos el según verso y golpe de la rapera Bianca. Gritaron “oohhh” con una gran intensidad y volumen que vinieron de las voces de ellos. Tal vez, la entonación mayor usada por Bianca pasó un significado más expresivo para la lectura y recepción de la audiencia, transformando la percepción de ellos sobre la temática.

La rapera Bianca recibe la aprobación de los jurados y vence la primera ronda clasificatoria para los octavos que componen la etapa final de la batalla de rap *freestyle*. El fragmento de esa *performance* “Dark vs. Bianca” conecta el tema del machismo presente en la cultura hip-hop con la participación muy baja de las mujeres. El comportamiento aprendiz y humorístico de Bianca recuerda la memoria de la observación de campo en el día 21 de diciembre de 2018 que tuvimos de las *performances freestyles* de la Competencia Feminista, organizado por el colectivo Malas Tripas en el espacio LGBTQi+ Feliza, en la avenida Córdoba del centro de la capital argentina.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofía práctica / Gilles Deleuze*. San Pablo: Escuta.
- (2003). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- INDEC. (2001). *Wilde Buenos Aires*. Recuperado a partir de [https://es.wikipedia.org/wiki/Wilde_\(Buenos_Aires\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Wilde_(Buenos_Aires)).
- <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-CensoProvincia-999-999-06-760-2010>
- Muñoz Tapia, S. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43), 113-131.
- Obarrio, M. (2013). Prometen nuevos vagones para el Roca. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/prometen-nuevos-vagones-para-el-roca-nid1584879>
- Wikipedia (s.f.) The Marshall Mathers LP. En Wikipedia. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/The_Marshall_Mathers_LP
- Zumthor, P. (2014). *Performance, recepção, leitura* (Traductores Pires Ferreira, J. y Fenerich, S.). San Pablo: Cosac Naify.

Capítulo 6

Lo común: mapeos, prisiones, resistencias



El hilo de Beto. Trayectorias de escritura en una cárcel del conurbano bonaerense



SERGIO FRUGONI

Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Los espacios educativos –aulas, talleres, bibliotecas– donde se lee y escribe literatura en la cárcel configuran espacios de enorme potencialidad para habitar el encierro de maneras alternativas a la lógica punitiva y también para resignificar la vida intramuros. En este artículo me interesa desarrollar algunas hipótesis sobre las prácticas de lectura y escritura literaria en la cárcel a partir de la experiencia de formación de mediadores de lectura en unidades penitenciarias del conurbano bonaerense durante los años 2017 y 2018, en el marco de un programa estatal del gobierno de la provincia de Buenos Aires.

Las cárceles son sede de organizaciones y actores diversos que realizan intervenciones socioeducativas intramuros en las que las prácticas literarias suelen tener un lugar relevante, asumiendo un papel significativo en la reconstrucción subjetiva y social de las personas privadas de su libertad. Pareciera que la lectura y escritura literaria, en ciertas condiciones, habilitan nuevas posiciones de sujeto y resignifican los modos de estar juntos en los espacios educativos. Frente a las lógicas propias del tratamiento penitenciario, con las que los proyectos educativos suelen entrar en tensión, las prácticas literarias abren intersticios en un orden cerrado de silencio y sometimiento. Nos interesa comprender los usos y sentidos de la literatura en esos contextos, especialmente las trayectorias y relocalizaciones que se operan sobre los textos producidos en talleres o en la vida cotidiana de la cárcel. En dichos procesos, las personas “hacen que las cosas pasen” y consiguen negociar sus roles e identidades frente a los discursos dominantes, como los que imperan en las instituciones totales.

El lenguaje da acogida a la experiencia de los hombres, nos promete que lo que se ha experimentado no desaparecerá del todo, dice John Berger. Una novela, un cuento, un poema, dice también él, usan los mismos materiales que el informe anual de una corporación multinacional.

El hecho de que estén hechos con casi las mismas palabras y similar sintaxis no significa más que el hecho de que un faro y la celda de una prisión puedan construirse con piedras de la misma cantera, unidas con el mismo cemento.

Andruetto (2019).

Mi primer encuentro con Beto fue en el marco de un taller de formación de mediadores de lectura en contextos de encierro en la Unidad Penitenciaria (UP) n° 8 de la cárcel de Los Hornos.¹ El grupo estaba conformado por ocho mujeres de las cuales Beto tenía claramente el rol de líder. Fue la que me recibió, me explicó cómo funcionaba el espacio destinado a los talleres (que habían denominado “centro universitario”, aunque no se cursara ninguna carrera de nivel superior) y tomaba decisiones respecto de cómo íbamos a usar ese lugar. Me dijo que se llamaba Teresa, pero que prefería llamarse Beto, como todos la conocían.² Desde hacía un tiempo ocupaba el rol de “secretario del centro de estudiantes”. Cada cuestión que conversábamos era anotada con esmero en un cuaderno que oficiaba de libro de actas. Esas notas serían leídas por la presidenta del centro, a la que Beto refería todo el tiempo como la última autoridad y voz definitiva de las cuestiones que nos ocupaban. Vale decir que en los meses que estuve en la UP n° 8 nunca conocí a la presidenta y siempre me comuniqué con Beto.

En ese primer encuentro de presentación sucedió algo inesperado. Habíamos estado conversando sobre los objetivos del proyecto, su formación como mediadoras de lectura y la organización de una biblioteca itinerante dentro de los pabellones, compartimos unas primeras lecturas e intercambiamos opiniones sobre los textos y la relación que tenían con la literatura. Estábamos terminando el taller cuando Beto sacó una hojas entremezcladas de su libro de actas y me las dio. Eran dos hojas de carpeta escolar con un relato. Parecía que era una versión corregida porque estaba escrita con bastante prolijidad y sin tachones. Me dijo que quería mi opinión sobre el cuento. Y también mis correcciones. Nos despedimos hasta la semana siguiente. El relato en cuestión narraba la historia de un caballero (al estilo de los relatos tradicionales de caballería) que vivía en un castillo con “su amada Vanesa” hasta que una “bruja malvada”, celosa de ese amor, se ocupaba de separarlos. El cuento recorre los personajes y tópicos más reconocibles del *fantasy* y el cuento maravilloso: princesas,

1 Se trata del Proyecto “Mediadores del conocimiento en contextos de encierro”, dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación en trabajo conjunto con el Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires. El proyecto consiste en espacios de formación en mediación a la lectura para personas privadas de su libertad que culmina con la llegada de una biblioteca itinerante con más de 100 libros que quedan a cargo de los participantes. Durante el período 2017-2018, el proyecto se implementó en diferentes unidades penitenciarias de las cárceles de Gorina, San Martín, Florencio Varela, Magdalena, Los Hornos, Batán, Lomas de Zamora y Campana.

2 Beto se autodesignaba alternativamente con el género masculino y femenino. Hemos decidido respetar aquí esa ambivalencia.

dragones, castillos, calabozos oscuros, brujas malvadas y una serie de obstáculos a los que debe enfrentarse el caballero Beto para volver a los brazos de su amada Vanesa. Leo un fragmento del cuento:

Beto caballero valiente y decidido quiso volver a su amor, tuvo que sortear muchas pruebas como pelear con un dragón al cual logró matar, después con un ogro, a quién venció tirándole con una piedra, después fue mandado a un calabozo frío y solo.

A la semana siguiente, cuando conversamos con Beto sobre el relato, me contó la situación en la que había sido escrito. En un episodio un poco confuso, al salir del pabellón donde vive había empujado a una agente del servicio penitenciario, lo que le valió unos días de “engome”, la reclusión en la celda de castigo, sola y aislada. En esa situación, extrañando a Vanesa –que en ese momento había dejado de ser para mí un personaje de ficción– tuvo la idea de escribir su propia historia de amor en forma de un cuento. Mi pregunta fue si ella era lectora de relatos maravillosos o de cuentos de hadas, a lo que me respondió que no, que su inspiración vino de una ceremonia en la que había participado tiempo atrás. Como parte de un ritual de casamiento, dos compañeras de su pabellón habían narrado su relación amorosa como un cuento. Beto había tomado ese modelo para testimoniar su amor por Vanesa. En la conversación me dejó en claro que su intención había sido producir una especie de alegoría en la que diferentes hechos de su vida y de su relación con Vanesa se figuraban de manera simbólica en los personajes y peripecias del relato. En encuentros siguientes trabajamos con la reescritura del cuento hasta que Beto estuvo satisfecha con el resultado. Mantuvimos la trama, pero ampliamos algunas zonas del cuento intentando producir nuevos efectos de sentido.

El final de la última versión dice:

Beto era creyente y clamaba que Dios lo libere del calabozo oscuro al que estaba confinado. Temía que lo mandaran a otro reino lejano donde nunca más vería a su amada Vanesa por la que luchaba para volver a sus brazos, besos y caricias, estar juntos de nuevo. Pero la maldad y oscuridad seguían actuando. Mientras lloraba aparece una luz tenue, siente un tibio calor que lo rodeaba. Aparece un hermoso ángel que llega y lo libera cubriéndolo con sus alas.

Cuando acordamos que era la versión definitiva, Beto hizo una copia especialmente para mí, que me entregó en el último encuentro con una dedicatoria. En suma, aquel primer texto surgido en el engome había sido reescrito y ampliado, también había asumido nuevas funciones inscribiéndose en un nuevo marco de relaciones sociales.

Este relato con el que inicio el artículo nos interroga sobre las condiciones en las que se lee y se escribe literatura en la cárcel, sobre las maneras en que circulan prácticas significantes, estrategias retóricas y tópicos de la literatura –no necesariamente por medio de los libros– y los sentidos y funciones que los textos van asumiendo en las trayectorias de vida de las personas. En especial, los usos de la literatura para representar una experiencia como la del encierro punitivo, atravesada por la violencia institucional, la interrupción brutal de las trayectorias vitales y –como señala Esteban Rodríguez Alzueta– los múltiples despojos a los que son sometidas las personas privadas de su libertad:

“una suerte de confiscación perdurable practicada de manera sistemática y directa por los trabajadores del servicio penitenciario, y de manera indirecta por los empleados y funcionarios del poder judicial. Pero también por los propios pares, obligados a convivir entre todos (2018: p. 264).

Una privación que va mas allá de la libertad ambulatoria, también lo es de la intimidad y de la propia identidad, de los pocos objetos materiales que puede atesorar un preso y que son destruidos en cada requisita o se abandonan en los traslados. La frágil condición material de los textos escritos en la cárcel configura, de alguna manera, condiciones particulares para la literatura que se produce –y que producen– esas vidas confinadas. La cantidad de poemas escritos en la cárcel podrían pensarse como un efecto de esas condiciones tan precarias para la existencia material de los textos. Un poema es más fácil de llevar de un lado a otro, de reescribir de memoria o de guardar en un pequeño pedazo de papel.

En el caso del relato de Beto, me interesa el movimiento de ese texto por distintos espacios dentro de la cárcel: la celda de castigo, el pabellón, el taller que compartíamos en el centro universitario, e incluso tras los muros, como esta misma instancia en la que traigo sus palabras. Un movimiento que fue reconfigurado los sentidos que tenía para su autora y para los mismos participantes del taller un texto producido en condiciones de extrema vulnerabilidad.

En los últimos años, los enfoques vinculados a la lectura y escritura como prácticas sociales, reunidos en torno a lo que se llama “nuevos estudios de literacidad” (Kalman y Street, 2000), nos han ofrecido herramientas y modos de abordaje para la complejidad que asume la tarea educativa y de mediación cultural en el encierro. En ese marco, distintos actores e instituciones realizan intervenciones socioeducativas intramuros que tienen como objeto de enseñanza y mediación a la literatura. Propuestas que asumen la tensión entre el “tratamiento penitenciario” propio del sistema y los objetivos pedagógicos que las animan como parte constitutiva de la tarea. La enseñanza y mediación de la literatura supone comprender los límites y las posibilidades propios de esos contextos, lo que significa analizar la lectura y la escritura dentro de procesos sociales e históricos más amplios que la escena concreta de enseñanza e incluso del marco institucional que contiene los proyectos y espacios educativos.

Lo anterior supone estar advertidos sobre el problema que conlleva formular declaraciones universales sobre la lectura y escritura, afirmaciones categóricas sobre sus efectos y funciones y la necesidad de comprender las tramas sociales y culturales que dan forma y sentido a esas prácticas. La noción de práctica situada ha sido clave para observar los múltiples usos de la lectura y escritura en nuestras sociedades (Zavala y Vich, 2004). La literacidad no reside ni en la mente de las personas ni en los textos, es social de principio a fin y se localiza en redes de interacción. Otros autores, como Barton y Hamilton (1998), señalan la importancia de pasar de una literacidad centrada en los individuos a un estudio de la manera en que las personas la usan a nivel de los grupos, como recurso comunitario que se hace efectivo en las relaciones sociales.

Volviendo al caso de Beto, acudo a los conceptos de la investigadora sudafricana Catherine Kell, quien se inscribe en los nuevos estudios de literacidad, para ampliar el análisis. De su propuesta me interesa el estudio de las trayectorias de los textos y los procesos sucesivos de recontextualización que los usuarios de la lengua oral y escrita van realizando en función de propósitos diversos.

Kell (2013) se vale de la metáfora del *hilo de Ariadna* para referirse a esas trayectorias en el espacio y en tiempo, a distinta escala (organizacional, política, etc.), que le interesa reconstruir. Rastrear ese sutil hilo de Ariadna significa advertir el movimiento de los textos (y de prácticas), por distintas escalas espaciales y temporales. Una clave fundamental que señala la autora es que en esos movimientos de relocalización y traducción “la gente hace que las cosas pasen”: es decir, asumen su capacidad de agencia y promueven transformaciones significativas para ellas y su comunidad.

Estos conceptos nos permiten interrogar con mayor detalle la circulación de los textos en la cárcel: por ejemplo, cómo, de qué forma y para qué las personas privadas de su libertad usan textos literarios en diferentes “escalas” y situaciones, con fines muy diversos, incluso contradictorios. Sería posible seguir la trayectoria de textos (de prácticas significantes, en realidad, porque Kell mira los textos en relación a otros recursos semióticos, orales, visuales, etc.) para advertir cómo se vuelven herramientas de transformación subjetiva y social. Textos y prácticas que van ingresando en diferentes redes y conformando, al mismo tiempo, esas mismas redes. Asimismo, nos permite construir una noción de contexto (de encierro) menos estática, no como si fuera un escenario con característica fijas y estables en el que suceden las prácticas, sino como lo entendemos en este artículo: una serie de mediaciones inherentes a las prácticas mismas y que ellas contribuyen a crear. El contexto es dinámico y relacional, construido por los mismos participantes (Achilli, 2009).

Escribe Kell:

Me he centrado en las formas en que las personas “hacen que las cosas pasen” (Kell, 2008; 2009) proyectado sus significaciones a través del espacio y el tiempo. Moviendo literalmente sus palabras, recontextualizan los significados al llevarlos o enviarlos a nuevos contextos. Sus esfuerzos por hacer que las cosas pasen son el hilo conductor, ocasionalmente “fijado” o “realizado” en textos, que a su vez llevarán ese hilo a través y dentro de nuevos marcos de participación (2013: p. 9) [Traducción propia].³

Este último punto me parece crucial. La circulación y resignificación de los textos en distintas situaciones sociales, especialmente aquellas que portan un alto valor simbólico como son las que suceden en espacios educativos, en un aula o en un taller de escritura, son la puerta de entrada a nuevos marcos de participación social. Por medio de esas operaciones de relocalización, las personas van asumiendo nuevos roles y procurando objetivos diferentes que se orientan a transformar situaciones personales que *a priori* parecerían limitar notablemente su capacidad de acción.

Este enfoque sobre las literacidades, entonces, pone el acento en la creatividad de los usos de la letra escrita en contextos particulares, aún con las severas restricciones que implica la vida en la cárcel. Los textos que se escriben, se leen, se comentan, se interpretan, se negocian; en suma, se recontextualizan –en el sentido en que lo dice Kell– llevan consigo la posibilidad de reinventar la vida

3 En el original:

I have taken up a focus on the ways in which people “make things happen” (Kell, 2008; 2009) through projecting meaning making across space and time. Literally moving their words, they recontextualise meanings by carrying or sending them into new contexts. Their efforts to make things happen are the thread, which at times becomes ‘fixed’ or ‘realised’ in texts, which then carry the thread across and into new participation frameworks.

incluso en condiciones indignas como las que vive una persona privada de su libertad. El mensaje que una y otra vez reproduce el sistema de castigo es el del despojo y la vida deshumanizada. Los espacios educativos en la cárcel tienen la potencialidad de alojar palabras y significaciones que vienen de otro espacio y de otro tiempo, y darles una nueva vuelta de tuerca. Las características propias de la literatura, su densidad semántica y capacidad metafórica, son una invitación a que la palabra se aventure en otros ojos, en otros oídos, en otras bocas. Lo que supone no solo una herramienta de subjetivación a espaldas o contra los discursos penitenciarios que fijan la identidad del preso, sino también un recurso comunitario que construye lazo social. El movimiento de los textos, el tráfico de palabras, también supone desplazamientos de roles e identidades.

Para concluir, dos breves escenas:

Durante un taller en la Unidad Penitenciaria n° 28 de Magdalena, los participantes toman en préstamo un libro a elección y la semana siguiente conversan sobre ellos. Esas charlas dan lugar a nuevas reflexiones sobre las distintas formas de la recomendación, qué títulos elegir, para qué o para quiénes, tema sobre el que trabajamos en este encuentro. Carlos se llevó en préstamo el *Libro del Haiku* luego de explorar un rato la mesa. A la semana siguiente conversamos sobre su elección y contó que “no se había enganchado mucho” y que “le faltaban más lecturas para entenderlo”. Mi comentario fue que no había mucho para entender más que ese resplandor que provocan los tres versos del haiku. Se quedó pensando y me dijo: “sí, por ahí lo que me pasó es que no me sirvió”. Y cuenta que en realidad estaba buscando un libro de poemas para su novia. Cada vez que hablan por teléfono ella le regala la lectura de un poema y él quiere hacer lo mismo. Obviamente, un haiku no le servía para ese propósito.

Otro de las propuestas de dicho taller consistía en seleccionar un libro para una persona concreta, con nombre y apellido. Una recomendación puntual acompañada de una reflexión sobre las razones de la elección. Esta consigna habilita nombres de familiares, visitas, novias y novios, compañeros del pabellón. La conversación posterior hace visible una red de lectores posibles en los que cada uno está inmerso. Una comunidad potencial que trasciende incluso las rejas. Luis, un joven que estaba empezando la primaria, me pidió durante dos semanas el mismo libro: *Nadie te creería*, del escritor argentino Luis María Pescetti, que incluye el relato “Incógnitas”, un cuento que narra la historia de una familia migrante mexicana que tiene que cruzar la frontera con los Estados Unidos. La particularidad es que está escrito íntegramente con preguntas.⁴ Luis me contó que estaba practicando la lectura en voz alta del cuento porque quería compartirlo con su madre el día de la visita. Lo que le interesaba era saber qué respuestas le daría ella a las preguntas del cuento.

La tarea de comprender los usos y sentidos de la literatura en la cárcel puede adquirir más complejidad si advertimos las trayectorias y relocalizaciones que se operan sobre los textos. Las prácticas y los textos van mudando de sentidos en el marco de procesos que permiten a las personas negociar

4 A modo de ejemplo, transcribimos el inicio del cuento:

¿Quieren que les cuente una historia? ¿Prefieren una que conocen o una que elija yo? ¿Saben la de esa familia que era muy pobre y vivía en el campo? ¿Creen que el padre iba a quedarse toda la vida esperando a ver si la situación mejoraba? (...) (Pescetti, 2017: p. 57).

sus roles e identidades frente a los discursos dominantes, como los que imperan en las instituciones totales. Lejos de cualquier tentación por universalizar concepciones y usos “correctos” o “deseables” de la literatura, estas escenas nos demandan miradas más sutiles sobre las formas en que las personas privadas de su libertad “hacen que las cosas pasen” por medio de la cultura escrita aún en situaciones de enorme violencia institucional y simbólica.

Referencias bibliográficas

- Achilli, E. (2009). *Escuela, familia y desigualdad social. Una antropología en tiempos neoliberales*. Rosario: Laborde.
- Andruetto, M. T. (2019). *Conferencia de clausura del Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE)*. Córdoba, Argentina.
- Barton, D. y Hamilton, M. (1998). *Local Literacies. Reading and Writing in One Community*. London: Routledge.
- Broide, M. y Herrera, P. (2013). *Bibliotecas abiertas en contextos de encierro*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Frugoni, S. (2017). *Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela*. Buenos Aires: El Hacedor.
- Kalman, J. y Street, B. (Org.) (2000). *Lectura, Escritura y Matemáticas como prácticas sociales: Diálogos desde los Estudios Latinoamericanos sobre Cultura Escrita*. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL). México: Siglo XXI.
- Kell, C. (2013). Ariadne's thread: Literacy, scale, and meaning-making across space and time. *Working Papers in Urban Languages and Literacies*, 118, 1-24.
- Pescetti, L. M. (2017). *Nadie te creería*. Buenos Aires: Santillana.
- Rodríguez Alzueta, E. (2018). Despojos y adornos: golpes de realidad y escritura carcelaria. *Revista Cuestiones criminales*, 2, 263-280.
- Zavala, V. y Vich, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma.

Conurbano sur: croquis de una resistencia



FRANCISCA PÉREZ LENCE

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El/los conurbano/s, y específicamente en este trabajo el conurbano sur, ha/n quedado relegado/s a una zona de linde que oscila entre la inexistencia en el imaginario como espacio de producción y circulación de materiales artísticos y la segregación geoespacial para el acceso a las ciudades artístico/turísticas. Tanto lxs artistas como lxs consumidorxs son segregadxs a lo conocido como “la periferia”, obligadxs a encontrar espacios donde exhibir lo producido y/o formar parte del proceso de recepción. La identidad que aquí denominaremos “conurbana” o “conurbanense” lleva la impronta de una historia de discriminación que se entrecruza con la condición de género de estxs nuevxs artistas que pujan por correrse de los márgenes del campo artístico. Así, asistimos actualmente a una proliferación de focos de resistencia en el conurbano sur, con el surgimiento de una oferta variada de espectáculos con precios accesibles en un contexto neoliberal. La centralización de la cultura y el arte en lo que se denomina la “capital” y la decisión política de condensar los materiales artísticos para un público con la posibilidad económica de consumo son los ejes de un plan neoliberal que apuesta al arte como objeto de lujo y no como herramienta educativa y de esparcimiento. En el siguiente trabajo intentaremos abordar las nuevas expresiones artístico/feministas surgidas en el conurbano sur entendidas como respuesta política a la centralización del arte y como espacio de resistencia colectivo ante un sistema del espectáculo/neoliberal que intenta construir individuos autónomos consumidores o productores y que no promueve la edificación de grupos heterogéneos capaces de cambiar los paradigmas del arte contemporáneo, entendiéndolo como espacio de reunión, con carácter educativo y de divertimento.

1. Introducción

En el siguiente trabajo analizaremos e interrogaremos las nuevas expresiones artístico/feministas que se propagan por el conurbano sur (concentrándonos particularmente en Avellaneda, Lanús y Almirante Brown) entendidas como una respuesta política a la centralización del arte en “la capital” y como un espacio de resistencia colectivo ante un sistema neoliberal que intenta desarticular los vínculos interpersonales, impidiendo la gestación de grupos heterogéneos capaces de cambiar los paradigmas del arte contemporáneo, entendiéndolo como lugar de reunión, con carácter educativo y de divertimento.

El objetivo es rastrear qué clase de movimientos se están construyendo como alternativa a las propuestas centralizadas en algunas geolocalizaciones y además interrogarnos respecto a la identidad conurbana. Algunas de las preguntas que podemos comenzar a hacernos son ¿Existe realmente una identidad conurbana?, ¿es homogénea para todos?

El trabajo no será de ningún modo conclusivo, más bien estará centrado en el modo interrogativo, ya que han sido muchas más preguntas que respuestas a las que he podido llegar. Por un lado, explicitar el lugar desde el cual enuncio: como artista joven mujer-cis blanca heterosexual del conurbano sur. Por otro lado, las inquietudes que me han llevado a pensar y repensar el lugar que nos corresponde como artistas imposibilitados muchas veces para lograr circular por las grandes urbes no han cesado, sino que se incrementan con el transcurrir del tiempo. La apuesta es hacia la construcción de respuestas colectivas, que estén enmarcadas en un debate y en un cuestionamiento de las preconceptualizaciones hegemónicas que rodean y construyen los imaginarios simbólicos que poseemos y debemos deshabilitar respecto al conurbano sur de la provincia de Buenos Aires.

2. Reflexiones e interrogantes

Para comenzar podríamos preguntarnos respecto a cuáles son las dificultades que se presentan a los artistas del conurbano sur tanto para acceder como para participar como creadores en los eventos/reuniones/festivales que se desarrollan en zonas céntricas.

En primer término, la falta de una política estatal atenta a la circulación y conexión de puntos estratégicos. La mayoría de los eventos artísticos se desarrollan durante la noche, impidiendo que los artistas que solo poseen el tren como medio de transporte público puedan disfrutar, quedarse y pertenecer. Si bien el tren no es el único medio para el regreso a casa, existe la combinación de más de un colectivo, cuyas tardanzas suelen conformar más de una hora, y que genera desgano y malestar en los sujetos. Entonces, el primer impedimento es material y proviene de la ausencia de políticas gubernamentales y de un imaginario social que conciba las relaciones de la ciudad en base a la cultura y el arte.

El entramado urbano está concebido alrededor de los focos laborales y no de los focos artísticos. Esta decisión da cuenta de una desacreditación del arte como espacio de divertimento y encuentro entre individuos que se construyen aislados. Se trata de comenzar a de-construir y re-construir los conceptos que se nuclean alrededor y sobre el arte. Entenderlo como un ámbito capaz de producir pensamiento crítico, de ser generador de lazos interpersonales con otros que participan, comprenderlo en toda su extensión y no solo en el binomio *performers*-público, crearlo como promotor de nuevas

subjetividades y contemplarlo en todas sus expresiones: talleres, eventos, festivales, conversatorios y recitales y también en sus pequeños modos de hacerse como las compañías independientes o las obras que se llevan a cabo de modo autogestivo. Reconocerlo como un lugar político, de transformación con otrxs, de debate y creación de nuevas alternativas político-artísticas y de otros lazos sociales.

Pues bien, no solo se les presentan las condiciones materiales como obstáculo, sino que también el conurbano sur ha sido construido en el imaginario simbólico como una zona segregada y cubierta por un halo de peligrosidad que transforma las posibilidades de vínculos entre artistas de otras zonas. Suele decirse que lxs artistas del conurbano sur son lxs que más se transportan de un lado al otro, ya que se da por sentado que ellxs deben hacerlo y que en “la capital” están los eventos “importantes”.

La lógica centro-periferia proviene de una concepción macropolítica en la cual la Argentina se esgrime como la periferia ante la lógica del mercado neoliberal. Tanto la Argentina como Latinoamérica se han construido concebidos como periferia, siendo desacreditados y segregados a los lindes de los ámbitos sociopolíticos. Lxs autores decoloniales intentan hacer hincapié en el modo en el que nos pensamos como latinoamericanxs y en las acciones que llevamos a cabo replicando dicha lógica. En este caso, estamos hablando del nivel conurbano sur-la capital, pero en realidad esta concepción proviene de muchas otras que van generando distintas divisiones geopolíticas.

Sin olvidar que a la lógica centro-periferia se le agregan otros binarismos como seguro-peligroso, artístico-no artístico, interesante-aburrido, adentro-afuera, civilización-barbarie. Aunque parezca anacrónico el último par, no hay que olvidar que dichos conceptos han calado y se han enraizado en los imaginarios, formando una capa de sentido plagada de discriminaciones.

A su vez, entendemos que “la” realidad está distanciada de la percepción de esa realidad y que el conurbano no es aquello que se dice, piensa y siente sobre él, pero aún así los sujetos llevan a cabo sus acciones en función de la percepción que poseen de las zonas geográficas y aquí interpela más que se construyó/construye alrededor del conurbano sur que lo que “realmente” acontece en esos lugares. Lxs artistas vienen a cumplir el rol contestatario frente a dicha percepción.

Entonces, hasta el momento podríamos decir que son varios los inconvenientes que se les presentan a lxs artistas con identidad conurbana para adquirir un espacio significativo dentro de los círculos céntricos.⁵ Así, otro de los interrogantes se erige: ¿realmente lxs artistas del conurbano sur desean pertenecer a dicho campo artístico? Pareciera que hay un anhelo más que por formar parte por demostrar que en el sur, en esa geolocalización políticamente apartada también se producen, crean y circulan distintos saber-hacer que se expresan en obras de teatro, poesías, danzas, música, pintura, escultura, entre otros. Es decir, el conurbano se alza en respuesta a la hegemonía de “la capital” presentando sus obras/expresiones/*performances* completamente ligadas a su identidad y su lugar de enunciación. Las hacen circular como respuesta a un discurso de la exclusión simbólica y material.

5 De ningún modo aquí se está responsabilizando de esta brecha a lxs artistas porteñxs, sino todo lo contrario. Es la falta de una política estatal y gubernamental la que genera la dificultad para entrelazar vínculos entre varixs artistas oriundos de zonas con contextos sociopolíticos disímiles. Aún más, gracias a la decisión política de varixs artistas del conurbano sur y a las redes sociales hoy existen una gran cantidad de proyectos pensados, trabajados y llevados a la práctica por artistas que no conviven en el mismo espacio geográfico.

De este modo han nacido centros culturales autogestivos, gestionados por artistas, con talleres y actividades para el público del barrio, a precios conscientes del contexto neoliberal, con ofertas variadas de obras de teatro, varietés, ciclos de poesía y música, así como también editoriales independientes⁶ que deciden editar artistas oriundos del sur, de zonas como Avellaneda, Lanús, Temperley, Banfield y Adrogué. Cada vez son más los cine debate, los ciclos de lectura/experimentación, es decir, los espacios que se construyen como trinchera y respuesta política a las trabas que aquejan a la mayoría de estxs artistas y espectadores.⁷

Construir en zonas que han quedado en los lindes o por fuera de la cultura hegemónica y (re)armar un mapa cultural que atienda las necesidades y expectativas de lxs espectadores del conurbano es uno de los actos más revolucionarios que acontecen actualmente en un contexto que desarticula los modos de hacer colectivos y fomenta los métodos individualistas.⁸ Presentar y representar las distintas subjetividades, hacer énfasis en el barrio como lugar causante de lazos, negar y degenerar la condición de otredad que se le ha impregnado al conurbano sur funciona como edificación de otras bases sobre las cuales fomentar y hacer circular el arte de la periferia. Al fin y al cabo, es una respuesta de clase frente a los discursos imperantes de las clases dominantes. La distinción entre “la capital” y el conurbano, el centro y la periferia, no es más que una disputa por el campo simbólico de la legitimación, por la puja de una clase social oprimida y apartada de los espacios de circulación elitistas y pertenecientes a las clases dominantes (ver Anexo).

Es un proceso de desterritorialización del espacio cultural artístico, son las minorías las que ascienden como sujeto artístico/político para difundir un discurso y un imaginario contrahegemónico que delinea el conurbano desde el conurbano y no ya desde las grandes urbes centralizadas. Retomando los conceptos de Paul B. Preciado (2003) en su texto “*Multitudes Queer. Notas para una política de los ‘anormales’*” y sustituyendo aquí “queer/cuir” por “conurbana”, podríamos afirmar que

“El cuerpo de la multitud queer [conurbana] aparece en el centro de lo que podríamos llamar, para retomar una expresión de Deleuze/Guattari, un trabajo de desterritorialización [...] Una desterritorialización que afecta tanto al espacio urbano (por tanto, habría que hablar de desterritorialización del espacio mayoritario, y no de gueto) como el espacio corporal (p. 15).

La multitud conurbana no solo serían lxs artistas, sino todxs lxs trabajadores de la cultura (incluyendo aquí al público y lxs espectadores) que fomentan las condiciones de posibilidad para alzar un espacio-otro que actúe como respuesta al capitalismo neoliberal que condensa las expresiones artís-

6 Como por ejemplo la editorial Niño Crimen (ver: <https://www.facebook.com/editorialcrimen/>) y El Rucu Editor (ver: <https://www.facebook.com/elrucueditor/>).

7 Algunos de los centros culturales a los que hago referencia son “Galpón Cultural Roberto Santoro” (Avellaneda), “El Barrio Cultural” (Remedios de Escalada), “Espacio Asterisco” (Banfield), “El Rancho” (Temperley) y “La Casa Fuentealba” (Llavallol), entre una lista más extensa.

8 Ver <https://www.pagina12.com.ar/141549-el-ministerio-que-ahora-es-secretaria> <https://www.telesurvtv.net/news/mauricio-macri-avanza-contra-el-sector-cultura-20180201-0004.html>

ticas dirigidas a un público de las clases medias altas y altas. Estos espacios culturales autogestivos se posicionan como escenarios para la posible edificación de alternativas al circuito comercial de las grandes urbes, haciendo posibles otros modos de relacionarnos escénica y artísticamente, relaciones otras que estén basadas en la experiencia común de la localización compartida.

Hasta aquí hemos hablado de los condicionantes neoliberales que entorpecen el libre acceso a las actividades artísticas, pero no debemos olvidar que dentro de ese mismo contexto capitalista han (re)surgido varios movimientos sociales que puján por construir otras capas de sentido que cambien el paradigma imperante, actuando como respuesta también frente a los imaginarios patriarcales que describen un determinado modo de ser artista: masculino, dicotómico, blanco, heterosexual, clase media que responde al canon de sujeto hegemónico del que habla Sayak (2017) en su texto “Interferencias transfeministas y pospornográficas a *la colonialidad del ver*”.

Los movimientos artístico-políticos del conurbano sur interpelan este preconceito posicionando el arte en un lugar popular, accesible y edificando lo que suele catalogarse como “espacios seguros” libres de violencias machistas o situaciones de violencia simbólica/física del orden del gorde - puta - trava - trans - torta - bi - queer odio.

El feminismo/los feminismos ha/n sido el movimiento social que logró y logra atravesar varias clases sociales y zonas geopolíticas al propagar un discurso de la resistencia y la construcción de otras condiciones materiales y simbólicas donde los actorxs se caractericen por la solidaridad/sororidad para fomentar creaciones colectivas que desvanezcan los límites entre unx y otrx.

3. El feminismo conurbanense

¿Existe, entonces, una identidad conurbana? Es difícil hablar de una única identidad conurbana/conurbanense, así como también se nos dificulta condensar las políticas feministas en un único feminismo. Lo que sí está claro es que pertenecer y habitar el conurbano sur implica determinadas condiciones de vida que hacen que las actividades artísticas puedan desarrollarse sorteando diferentes obstáculos que ya nos encargamos de describir a grandes rasgos.

De ningún modo estas reflexiones tienen la intención de recaer en el discurso meritocrático que coloca la responsabilidad en lxs artistas y/o trabajadores de la cultura, sino que consideramos que debe haber un Estado presente y ocupado en la generación de propuestas y alternativas que conecten y permitan las relaciones entre distintas zonas de producción artística. Entendemos que con un gobierno neoliberal el arte se transforma en un objeto de lujo y no en un ámbito educativo, de esparcimiento y experimentación. Por eso también decidimos hacer hincapié en los focos de resistencia que se han alzado en los últimos años dentro del “afuera” para visibilizar una red de vínculos basados ya no tanto en la competencia sino en la circulación de saberes.

Varios son los ejemplos de áreas artísticas que se propagan en el conurbano sur como respuesta a la coyuntura neoliberal y capitalista y también a las nociones patriarcales y heteronormadas. Podríamos hacer un listado de todos los eventos difundidos y en difusión actualmente que surgen de la autogestión y la relación interdisciplinaria (basta con entrar a las redes sociales más usadas como Facebook e Instagram para que proliferen los *flyers* con eventos de música, poesía, teatro, cine), pero lo que intentamos hacer en este trabajo es más una reflexión y cuestionamiento hacia las re-presen-

taciones que nos hacemos como sujetxs del arte, de sus alcances y sus límites, de lxs nuevxs actorxs de la escena artística, de cómo se conforman lxs antes marginalizadx en una multitud contestataria al orden capitalista/neoliberal/heteropatriarcal.

Dichas inquietudes se han posicionado en la agenda política generando que las prácticas contra-hegemónicas hayan sido atendidas y escuchadas por los gobiernos municipales, institucionalizando parte de la agenda cultural feminista y respondiendo a la demanda de un público que desea ver otros escenarios con otrxs artistas en ellos. De este modo son cada vez más los eventos gratuitos que se llevan a cabo en espacios públicos como las plazas,⁹ con una cantidad exorbitante de artistas mujeres/disidencias, jóvenes y del barrio que discursivamente se enuncian como oprimidas, siendo conscientes de que verbalizarlo estética/artísticamente es uno de los modos para trazar vías generadoras de lazos interpersonales y otros vínculos afectivos entre artistas y espectadorxs. Sin olvidar que la cercanía entre *performer* y público rompe con el halo de genialidad que rodea a lxs artistas y lxs construye cercanxs a la realidad material de quienes lxs escuchan/observan, fomentando la producción artística por parte de lxs espectadorxs.

Estas reuniones artísticas originan las condiciones de posibilidad para nuevos modos de pensar, hacer, consumir, observar y sentir el arte y sus diferentes expresiones. Son necesarios los espacios donde afluayan grandes cantidades de personas con las ansias de construir nuevos modos de hacer/sentir/decir el arte.

4. Interrogantes conclusivos

Hemos expuesto las imposibilidades materiales y simbólicas que se les presentan a lxs artistas del conurbano sur, hemos también caracterizado el sistema capitalista/neoliberal/heteropatriarcal que construye un determinado modo de ser artista y también hemos dado cuenta del incremento de alternativas sociopolítico/artísticas que funcionan como espacios de resistencia y construcción de otros métodos y modos de hacer/sentir/decir el arte y las distintas expresiones.

No hay conclusiones precisas respecto al tema que nos convoca, simplemente la decisión política de mostrar e interpelar estos nuevos espacios, de habitarlos desde distintas aristas, como *performers* algunas veces y como espectadorxs otras, como consumidorxs o como productorxs, habitar la otredad, de-construirla a merced de las políticas feministas que permiten pensar(nos) como sujetxs activxs, solidarios y colectivxs.

Pensar el neoliberalismo de la mano del individualismo y promover zonas de interseccionalidad entre las distintas artes, zonas de borrado de los límites, de juego y experimentación para nuevas re-creaciones artísticas. Repensar el conurbano desde la perspectiva de la resistencia, de la circulación de saber-hacer, de la habilitación a nuevos vínculos afectivos que respondan y critiquen el sistema de valores imperantes y circulantes. Hablamos de puntos, focos de resistencia y contracultura que abren el abanico para concebir nuevas condiciones de posibilidad donde lxs habitantes del conurbano se puedan pensar, imaginar, decirse y sentirse, por ende, empezar a hacerse posibles productores de arte y conocimiento.

9 Ver <https://www.facebook.com/events/1237443759745359/> o <https://www.facebook.com/events/652853855149736/>

Es en estos lugares de entrecruzamiento con otrxs donde se hierven las ansias de habitar los espacios previamente negados, las grandes urbes, los ámbitos propios, pero desde distintos puntos de enunciación, comenzar a gestar un habitar activo, (re)construir una identidad por medio de la actividad con otrxs, del pensamiento colectivo y de la transmisión y circulación de saberes. Reivindicar esta identidad conurbana que ha sido marginada e invadir todos los espacios mientras se crean los propios, las universidades, los centros culturales, los teatros, los cines como respuesta política a las decisiones económicas e institucionales heteropatriarcales y capitalistas que conciben solo a unos pocos como posibles pensadores futuros.

El objetivo es entonces producir nuevo conocimiento y nuevas prácticas que desanden estos imaginarios que tanto tiempo han oprimido las expresiones artísticas de lxs conurbanenses.

El conurbano como resistencia y alternativa a dichos valores. El conurbano sur re-compuesto con base el amor “como aparato político y existencial, como componente central a una conciencia disidente y creativamente insurgente que puede intervenir (*e in-surgir*) tanto en el yo interior como en las relaciones modernas/coloniales/neoliberales que mantienen la dominación y deshumanización” (Walsh, 2008: p. 26).

5. Anexo

Los memes (imágenes que circulan por internet y las redes sociales con el fin de transmitir ideas o reflejar situaciones con el objetivo de causar gracia y generar divertimento) son uno de los expositores de los discursos circulantes por las clases medias y los sectores juveniles.

De este modo, aquí recopilamos algunos que dan cuenta de la distancia social que existe en el discurso entre el conurbano y los llamadx “porteñxs”. No hay que dejar pasar por alto que las imágenes poseen un cierto carácter cómplice, están dirigidas a aquellxs que viven las mismas situaciones y que atraviesan dichas condiciones de vida, parodiando a aquellxs que están por fuera de ese universo de sentido, aquí “lxs porteñxs”.

A su vez, las imágenes están nucleadas en la parodia frente a la falta de políticas públicas para mantener dicha zona en condiciones habitables. Decidimos no profundizar en el uso de la serie *Los Simpsons* como base para crear y recrear discursos imperantes.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

Figuras 1, 2, 3 y 4. Extraídas de una búsqueda en Google.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (1979). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1969). Campo intelectual y proyecto creador. En Pouillon, J. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Bordwell, D. (1996). La actividad del observador. En *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2005). *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Cano, V. (Comp.) (2018). *Nadie viene sin un mundo*. Buenos Aires: Madreselva.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Egaña Rojas, L. (2015). Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe. *Revista Errata*, 12.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jiménez, J. (2003). *Teoría del arte. Arte es todo lo que los hombres llaman arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Moreno, M. (2018). *Panfleto: erótica y feminismo*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Preciado, P. (2003) *Multitudes Queer. Notas para una política de los "anormales"* en *Revista Observaciones Filosóficas* N°15
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sarlo, B. (2018). *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sayak, V. Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver. *Revista Hemispheric Institute*.
- Walsh, C. (2008). Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. En W. Villa y A. Grueso (Comps.), *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Žižek, S. (1998). *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

“Sin candados en la mente”: literatura producida en villas y cárceles



ANA LAURA CAMARDA
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Esta ponencia forma parte de mi investigación en el marco del proyecto UBACYT “Escribir en la cárcel: teoría, marcos y acciones” y mi participación como docente del Programa de Extensión en Cárceles de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ambos dirigidos por el Dr. Juan Pablo Parchuc. También forma parte de mi investigación doctoral, que se propone analizar la configuración del marginal en la literatura argentina producida desde el año 2000 en adelante e incorpora al corpus de trabajo textos escritos en cárceles y villas. En mi investigación propongo que la cárcel y las villas comparten algunos rasgos en común. Quienes las habitan conforman la población más vulnerable en términos socioeconómicos. A su vez, constituyen territorios de exclusión; por un lado, porque quienes los habitan son marginados (nuevamente, en términos materiales y simbólicos); por el otro, porque el ostracismo al que la sociedad somete a dichos espacios hace que se desconozcan y se llene ese desconocimiento con información usualmente tendenciosa. Así, leemos con Judith Butler la importancia de desafiar los medios masivos de comunicación dominantes para volver visibles estos territorios y a quienes los habitan. Sostenemos también que los procesos histórico-políticos ocurridos en las últimas décadas promovieron la emergencia de estas voces, las que desafían esas configuraciones más estereotipadas propias de la literatura de mayor circulación. Trabajaré ambos conjuntos de textos con el fin de analizar las diferentes configuraciones del *marginal* que cada uno ofrece.

Introducción

Se cumplían tres años de su secuestro y Mauricio Macri recaló en “Siglo XX Cambalache”. Tras las casi obvias preguntas de Teté Coustarot y Fernando Bravo, el industrial Macri evocó: “...me dejaron cerca del Autódromo, cerca de una villa miseria. Y yo dije, sáquenme de aquí. Llévenme a un lugar donde haya gente civilizada... Tomé un taxi y le pedí que me llevara a Florida y Paraguay...” ¿Habrá sido un acto fallido eso de la “gente civilizada”? En todo caso habría que recordarle que la civilización es algo complejo. Tanto, que se dan casos de estafa al fisco o de importación trucha de automóviles entre civilizadas élites empresarias.

“Civilización”, G.B. Revista *Humor* N° 426, 1994.

Esta ponencia¹⁰ forma parte de mi investigación doctoral, que se propone analizar la configuración del marginal en la literatura argentina producida desde el año 2000 en adelante e incorpora al corpus de trabajo textos escritos en cárceles y villas.

Si bien el concepto de marginal tiene una referencialidad múltiple, una de las acepciones del Diccionario de la lengua española (DLE) (Real Academia Española [RAE], s.f.) lo define como aquel “que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas” y aunque esas normas refieran a conductas de diverso tipo, es común que se asocie el concepto a aquel que está excluido social, política y/o económicamente. Para precisar, recuperamos la siguiente definición de Lorena Virginia Nadal:

asociaremos el concepto de pobreza con el de exclusión, que hace referencia a “los mecanismos generadores de pérdida o de falta de acceso a los activos económicos, políticos y culturales”. Con más precisión, la exclusión refiere a la falta de recursos (materiales) necesarios para subsistir, invertir y enfrentar riesgos. La de tipo político remite a la carencia de los derechos civiles y políticos (ejercicio de la libertad, participación en decisiones) y a ciertos derechos sociales básicos (la educación, la salud, las relaciones de trabajo y la seguridad social) (2003: p. 75).

En mi investigación propongo que la cárcel y las villas comparten algunos rasgos en común. Quienes las habitan conforman la población más vulnerable en términos socioeconómicos, como explicaba Nadal. A su vez, constituyen territorios de exclusión; por un lado porque quienes los habitan son marginados (en términos materiales y simbólicos); por el otro, porque el ostracismo al que la sociedad somete a dichos espacios hace que se desconozcan y se llene ese desconocimiento con información usualmente tendenciosa.¹¹

¹⁰ El título lo tomo prestado del título del único disco grabado por la banda XTB - *Portate bien*, que vio sus orígenes en la cárcel de Devoto.

¹¹ Adrián Gorelik (2015) explicará cómo, a pesar de tener menor relevancia expansiva, el desarrollo de las villas

Así lo explica Marta Dillon en su libro *Corazones cautivos* (donde elabora crónicas con base en entrevistas realizadas a las mujeres detenidas en la Unidad 3 de Ezeiza):

La cárcel está plagada de esas historias a las que se suma un imán particular para quienes nos definimos como cronistas: lo que allí sucede está destinado a quedar oculto, o a aparecer como esos retazos de personas que buscaban la intemperie desde la estrecha franja entre un barrote y otro (2006: p. 12).

A lo largo de la historia, las personas que habitan esos territorios, lxs marginales, han sido retratadas por la literatura, que en muchas ocasiones llenó con imaginación y estereotipos estigmatizantes los huecos que esa oscuridad generaba. Sin embargo, desde fines del año 2000 en adelante (tomamos como punto de quiebre la crisis de 2001), asistimos a un claro fenómeno: el pasaje del marginal de ser objeto de representación (lugar que ocupa desde hace mucho en la literatura) a sujeto de enunciación. A pesar de esto, resulta evidente que las formas alternativas de autorrepresentación que proponen lxs marginales carecen de la difusión de la que gozan las versiones “estereotipadas” que leemos habitualmente. Así, proponemos --leyendo a Butler--, que resulta de vital importancia desafiar los medios masivos de comunicación dominantes para volver visibles estos territorios y a quienes los habitan.

En este trabajo tomaré algunos textos que se inscriben en lo que denomino “literatura de mayor circulación” para leer cómo tematizan territorios como la villa y la cárcel y a las personas que los habitan y los contrastaré con otros que tuvieron su origen en estos contextos. La hipótesis de lectura de la cual parto sostiene que los primeros encuentran una forma estereotipada de configurar esos espacios y personas, mientras que los segundos subvierten esas expectativas. La consecuencia que salta a la vista es que así como los autores del segundo grupo suelen encontrarse excluidos de la sociedad, sus textos no logran ingresar en el campo de la ‘literatura’.

Por cuestiones de extensión, elegí la villa como territorio privilegiado en esta ponencia, aunque -como problematizo en mi investigación- es evidente que ambos territorios aparecen entrelazados en los textos a abordar.

La virgen cabeza de Gabriela Cabezón Cámara

Se trata de una historia narrada a dos voces; por un lado, Qüity, una periodista que ingresa a una villa para narrar una historia con el objetivo de ganar un premio y, por el otro, Cleo, quien será la protagonista de esa historia a narrar: una médium travesti a través de la cual habla la virgen cabeza.

miseria, opacará el del Gran Buenos Aires, protagonizando los registros intelectuales y artísticos:

Al punto de que podría pensarse que el interés en el cinturón de villas que bordeaba la Capital Federal bloqueó para la cultura porteña la percepción del fenómeno metropolitano que se extendía más allá, produciendo un nuevo tipo de repliegue de la capital sobre sí misma. Y es que el impacto que produce la villa se debe a que ya no cabe en el sistema expansivo. O, mejor, a que se erige como la anomalía que viene a devaluar la ficción modernista sobre la que éste estaba montado, mientras que el Gran Buenos Aires había crecido como su realización, devaluada pero confirmatoria de valores mesocráticos que se sobreponían a la realidad de una gran población obrera y popular” (p. 55).

Un elemento a destacar es que a pesar de que Cleo es la protagonista, Qüity narra muchos más capítulos que ella; otro es el modo en que saltan a la vista sus diferencias de clase cuando hablan. Así, Cleo no conjugará los verbos con corrección gramatical y sorprenderá a Qüity cada vez que use una referencia culta (por ejemplo, la Odisea). Qüity, aún después de ingresar a la villa y sentir que “pertenece”, seguirá prefiriendo las obras de arte que puede comprar en lugar de la cabeza de la virgen cabeza. Y esto se exacerbará cuando Qüity esté por concluir la historia afirmando:

No entiendo qué le pasó; por ahí no son tan fáciles de abandonar los orígenes y en la cultura de origen de Cleo mandarse a mudar con toda la guita y dejarme a la cría en casa es algo que cualquier varón puede hacer sin menoscabo de su honor y buen nombre (p. 159).

Así, los prejuicios de clase vuelven a aparecer reproducidos a la hora de caracterizar a las protagonistas.

En el análisis que hace de este texto Paola Cortés Roca (2014), afirmará que el término “cabeza” en el título, remitirá nostálgicamente al concepto de cabecitas negras, utilizado para referirse despectivamente al pueblo que se identificaba con el peronismo. Sin embargo, considero que, aunque puede incluirse esa noción al análisis, el concepto remite con más claridad a la utilización actual del término “cabeza” para referirse despectivamente a los sectores sociales empobrecidos, que habitan territorios como la villa o la cárcel. Y considero pertinente mencionarlo porque la utopía que el texto busca ofrecer –en la lectura de Cortés Roca– se encuentra limitada por esa descripción cargada de estereotipos que este ofrece sobre los villeros.

La 31. Una novela precaria de Ariel Magnus

Es un texto en el cual personas que pertenecen a diferentes clases sociales responden con cuestionable convicción al estereotipo del sector que representan. Los negros son chorros y las blancas son rubias y buenas. Este texto se configura intercalando historias de personajes más y menos ajenos a las villas (villeros, miembros de una ONG, turistas haciendo un *villatour*, etc.) en las cuales todos cumplen el rol esperado sin trastocar las expectativas ni por un segundo. Expongo dos fragmentos:

–Eh, vo, rubia.

Agustina se dio vuelta como buscando a la aludida, aunque estaba segura de que el chico de la gorrita sólo podía referirse a ella. Ni en esa plazoleta, ni seguramente en toda la villa, debía haber una mujer con el pelo tan claro como el suyo, el pelo y los ojos y la piel, tan claros y tan bellos y tan deseables (Magnus, 2012: p. 27).

Por lo demás, no sólo ellos se llamaban extraterrestres entre sí, sino que también lo eran, al menos en el sentido de que en la ciudad se los trataba como si vinieran de otro mundo y estuvieran invadiendo la Tierra (p. 11).

En este texto, además, vuelve a aparecer la cuestión del lenguaje. La grafía de las palabras se transforma para reponer el modo en que “los villeros” las pronunciarían. Las “s” en final de palabra no existen; “ómnibus” se convierte en “ógnibu” y los descartes de uno son los tesoros del otro. Siempre en relación asimétrica. Tanto así que incluso la pobre Catalina –empleada doméstica que vive en la 31, pero le miente a su familia diciendo que trabaja cama adentro, y a sus jefes diciendo que vive en Tristán Suárez pero es tan honesta que le da culpa el plus de viáticos que le pagan y no considera merecer– en lugar de encontrar la anhelada salida del lugar donde vive, deberá llevar a su patrón a vivir con ella cuando este deje a su esposa.

Tal como plantean Hernán Vanoli y Diego Vecino (2015):

El análisis textual se muestra como una práctica conservadora que ocluye, a pesar de las sutilezas semióticas de las que se jacta, las formas de poder social desplegadas en los dispositivos complejos que constituyen los textos, prefigurados asimismo por sus modos de circulación (p. 264).

Vecino y Vanoli consideran necesario incorporar otros elementos al análisis textual: las características de los autores y los modos de distribución de sus textos. Los dos textos comentados arriba fueron escritos por personas que ostentan el título de autores, fueron publicados por editoriales con marcada distribución en los circuitos literarios y que pueden conseguirse con facilidad en librerías. Los textos que comentaré a continuación no comparten estos rasgos. Pertenecen a proyectos que tienen canales alternativos –e incluso artesanales– de distribución.¹² Es por eso que la circulación de textos se encuentra más restringida. Asimismo, es relevante mencionar que los precios son bastante diferentes, haciendo que sea más fácil acceder a los últimos para quienes no cuentan con un gran capital para invertir en consumos culturales.¹³ Y, si nos atenemos a las trayectorias de sus autores, estos no son reconocidos como tales por los mecanismos de legitimación del campo literario.

Para leer al próximo grupo de autores, propongo incorporar algunos conceptos desarrollados por Judith Butler (2002, párr. 9) en “¿Qué es la crítica?”. Ella se pregunta: “¿Cuál es la relación del saber con el poder que hace que nuestras certezas epistemológicas sostengan un modo de estructurar el mundo que forcluye posibilidades de ordenamiento alternativas?”. Lo que me interesa de esa pregunta es que son justamente estos textos, los que leeremos a continuación, los que proponen posibilidades de ordenamiento alternativas. Así, en el planteo de Butler, leemos que el ejercicio de la crítica implica cuestionar valores ya asentados. Al cuestionarlos, también cuestionamos el modo en que estos nos interpelan y así lxs excluidos pueden también cuestionar el ordenamiento que hace que no califiquen como “ciudadanos”.

12 *Soy villero* recibió el premio Nuevo Sudaca Border 2013 y fue editado por Eloísa Cartonera; *Crónica de una libertad condicional* fue editado por Tinta Limón; *La venganza del cordero atado*, por Editorial Continente; mientras que *Expresos literarios*, por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

13 Por razones de extensión, este no será un punto a profundizar, pero sí considero relevante la incorporación que hace Ludmer (2011) de las nuevas formas de producción y distribución de textos y las consecuencias que esto trae, que genera nuevas formas de leer.

Soy villero de Walter Hidalgo

Los poemas tienen referencias claras. Muchos de ellos les hablan a los “rochos” para decirles que no caigan en la trampa de un sistema que los necesita así: ladrones. Pero también les habla a aquellos sectores que cayeron en la misma trampa desde otro lugar y piden mano dura. Para hacerlo usa todas las palabras, aunque su lengua no es un pastiche: incorpora el uso del “tú” (tan propio de la poesía en ocasiones) como el lenguaje coloquial y la jerga villera. Expongo el poema “Hay que educar piola”:

El desasosiego de la venganza boluda/te va a dar la jeta contra el suelo./No se levanten escuchando la voz muda del resentimiento,/ese personaje charlatán,/que es el hablante de una sociedad ciega y manipulada/ por el “ojo por ojo” y “diente por diente”// Brotan silenciosas sales/ de los charcos de sangre,/ empobrecida queda de amor tu vida/al ver a un pibe chorro/ agujerearle /el pecho a tu ser más querido,/ tal vez, a esa persona que diste por nacer.// No te enjaules en el miedo,/ sabé que hay sombras inmensas en el poder/ que besan tus nostalgias/ y se benefician con tu consumo dependiente.// Tu risa inocente de hiena ingenua,/cree saber manejar la selva,/ no obstante tus hilos de títtere,/deshilachan voluntades.// Tu animalidad fue corrompida,/por el voto a una “Nación mejor”/reestructuraste tu conciencia/para esforzarte en hacer zapping.//Te quisiste mata, no pudiste ser grato/porque la autoridad no te dio libertad/ y te querés hacer el digno laburante/donde lo que se disparan no son balas/sino unos negociados de la puta madre/y encima firmados por vos./Tu indiferencia fue la que asesinó a tu hijo/y el gatillo lo apretó otro gil./No hay que matar, no hay que enjaularse,/hay que educar piola (Hidalgo, 2013: pp. 4-5).

La venganza del cordero atado (2010) y Crónica de una libertad condicional (2011), de César González

En estos poemas, César González (que publicó con el seudónimo Camilo Blajaquis) aborda los más diversos temas y cruza permanentemente referencias cultas y populares. En ocasiones se hace presente el uso del “tú”, propio de la poesía, pero siempre está dispuesto a innovar. Así, si bien la cárcel tendrá presencia en sus poemas, no será a ella a lo que se refiera cuando hable de “rejalandia”. Cito algunos fragmentos del poema “Villas: la vida en un mundo aparte o así se vive apartado del mundo”, que el autor dedica “a la gente de la Carlos Gardel, *mi barrio*”:

Familias numerosas, o mejor dicho, madres solteras con muchos hijos.
 Los cascotes que inventan caminos así el barro no te muerde los tobillos.
 [...]
 Los que se van a trabajar con sus bolsitos y sus bicis y sus ojos tristes y cansados.
 El guiso salvador del mediodía, el mismo guiso a la noche, lo que quede del guiso a la mañana.
 [...]
 El micro que recorre los penales llenos de novias, de hijos, de madres y padres. La cumbia poniéndole ritmo a la miseria. El amanecer y los carros. El amanecer y los que todavía siguen de gira.
 [...]
 Los extranjeros de la clase media que vienen a comprar droga y se van descalzos, sin plata pero con la droga.

[...]

Panorama de vida que siempre tiene olor a celda, a plomo, a trabajo en negro o en gris... o a traje de encargado de limpieza.

Es la villa, es otro mundo, es vivir apartado (Blajaquis, 2010: pp. 49-50).

En este texto, además de ofrecer un retrato más amplio y complejo de la villa, es interesante el lugar desde donde se para el enunciador en un gesto claramente opuesto al que leíamos previamente en los personajes de Magnus: los de afuera son los extranjeros; sin embargo, los de adentro son los excluidos.

Considero pertinente incorporar aquí una reflexión publicada recientemente por el autor en su muro de Facebook. Si bien solo recuperaré fragmentos, sugiero leerla completa:

Desde que salí de la cárcel allá por el año 2010 y a partir de que la gente empezó a conocer mi “caso” a través de los grandes medios, me han llegado diversas propuestas para trabajar en Cine y Televisión. Entre ellas, actuar en “Elefante blanco” de Traperero, en “Los salvajes” de Fadel, en series de televisión como “El puntero” (Canal 13) “Presentes” (Canal Encuentro) ser uno de los guionistas del próximo largometraje de Campanella, entre muchas otras. A todas dije que no, a pesar que siempre estaré agradecido que me hayan querido brindar un trabajo, ya que cada invitación era un importante ingreso económico para mi familia villera, sentí que aceptar esos roles era reproducir el clásico modelo de villero, es decir, un sujeto que es o ignorante, o violento, o bárbaro, o anormal, o repleto de patologías, o que en su interior es imposible encontrar amor o creatividad alguna. Personajes siempre uniformes, unívocos, sin matices, y que por lo tanto no ayudan en nada a que la sociedad pueda vencer en algo su racismo. Mi trabajo intenta combatir contra eso. Solo busco a través de mis películas denunciar como en el cine y la televisión se banaliza y ridiculiza a los pobres. Como los medios y la cotidianidad no se cansan de presentar a los pobres como los únicos que desobedecen y rompen el desigual y aberrante pacto social en el que nunca nadie nos consultó si queríamos estar (González, 2016).

Recupero sus palabras porque considero que retratan la misma problemática que propongo ilustrar. El hecho de que la villa o la cárcel se vuelvan territorios protagonistas en las nuevas narrativas, no implica automáticamente que este hecho trascienda el modo en que la sociedad acostumbra interpretar estos ámbitos o cómo perciben a quienes los habitan.¹⁴

14 Recientemente, González ha vuelto a expresarse en esta línea:

A todos mis seguidores de facebook, debido a constantes comentarios o mensajes que recibo, siento que quizás sea necesario aclarar algunas cosas; Sigo viviendo en la misma villa en la que vivo desde que nací, hace 30 años, en una casa de 2 ambientes, con techo de chapas. No tengo auto, no tengo moto, tan solo una bici playera ya bastante antigua que me regaló la mamá de mi hija. Escribo y edito mis películas en la misma pequeña pieza donde duermo, rodeado de un barrio muy ruidoso, con permanentes situaciones de violencia. A quien quiera comprobarlo está más que invitado. No es ningún merito [sic] como vivo, no es una elección estética, ni hago épica alguna de la precariedad.

Me encuentro sin un trabajo estable desde hace más de 4 años. Vivo de los libros que vendo en las charlas o de alguna que otra actividad remunerada. Muchas veces como tantos también paso la gorra en actividades gratuitas. También alguna que otra columna que escribo para algunos medios independientes amigos.

Todas mis películas fueron hecha de forma autogestionada, Salvo ATENAS, por la cual tengo enormes deudas, de la que 5

Expresos literarios

Se trata de una antología elaborada por jóvenes en un taller literario en el Centro de Régimen Socioeducativo Cerrado Manuel Belgrano. Sus autores son mencionados con nombre de pila y sin apellido por razones legales (se trata de jóvenes en conflicto con la ley penal). Muchos de los textos fueron inspirados por la lectura de *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona. Apropiándose de los procedimientos desplegados por el autor, los jóvenes narran sus propios barrios. Recuperamos las palabras de Sabrina Charaf (2018) sobre estos textos: “El espacio de la literatura se convierte así en la posibilidad de reescribir las representaciones hegemónicas de los barrios, los jóvenes y el delito, reapropiadas y subvertidas a través de la ruptura de las expectativas como procedimiento literario” (p. 485).

A modo ilustrativo, citaré a continuación un fragmento de uno de los relatos. Leemos en “Historia de Villa Caraza”, de Nicolás:

Cuando yo era chico vivía en el conurbano bonaerense, para ser más específico, en el barrio de Villa Caraza, un lugar peligroso y humilde, con un poco de todo: calles de tierra, repletas de pozos, rellenas con agua de lluvia. Con mi familia vivíamos pegados a Villa Fiorito, donde había nacido el histórico, adicto a la cocaína, Diego Maradona (Nicolás en Charaf, 2018: p. 13).

En el relato, Nicolás recreará la vida infantil y un juego que consistía en prender bolsas de basura frente a la puerta de los vecinos. El desenlace lo encuentra de adolescente, despertando de un sueño para descubrirse tras las rejas, sin tener certeza de si esto sucedió a causa de la maldición de María, “la macumbera” (víctima de la travesura infantil) o “por los malos juegos que hacía de niño”.

Este relato pone en evidencia que lxs jóvenes en conflicto con la ley penal también fueron niñxs alguna vez y que esas infancias exceden lo que la imaginación mesocrática permite pensar a la hora de retratar a esxs jóvenes. Recupero una vez más las palabras de Charaf:

[...] el espacio de la identidad se erige como lugar de luchas ideológicas (Delfino 1998) y así el espacio de la literatura se convierte en la posibilidad de reescribir las representaciones hegemónicas de los jóvenes,

años después de realizada recién hace poco pude lograr que todos los que trabajaron en dicha película, técnicos y elenco, cobren lo que les correspondía. Pero yo por mi trabajo de guionista, director, editor y más, aún no vi ni un peso. Hay meses que no llego a pagar los servicios ni tengo asegurado el plato de comida en la mesa. Hoy eso lo viven millones de argentinos. Pero algunos creen que soy el “villero salvado” porque salgo en entrevistas y sobre todo porque tuve la locura de amar el cine, quizás el arte más elitista y plagado de farsantes.

El artístico es un mundo repleto de personas con el mérito de ser lúcidos jugadores en el “juego del campo simbólico” (Bourdieu), pero pocos experimentan un genuino amor al arte. Sin algún tipo de dinero en el horizonte pocos arrancan esos experimentos.

Quizás era inevitable que la decisión de dedicarme a dicho arte, históricamente burgués casi hasta el absurdo, me traiga problemas. En mi mismo barrio y hasta la misma gente que participó de mis películas han desconfiado y desconfían, porque es dudoso que alguien haga algo sin el objetivo monetario como aura del camino.

Esto no es un lamento.

Sentí necesidad de aclarar algunas cosas.

Muchas gracias por leer. Les quiero (2019).

el barrio, el delito y la cárcel. Se incorpora la mirada del otro y se dialoga con las expectativas ajenas, para desarticularlas y proponer otras versiones a partir de procedimientos literarios (pp. 490-491).

Para concluir, quiero retomar las palabras de Butler (2010), quien afirma que “[...] es solo desafiando a los medios de comunicación dominantes como ciertos tipos de vida pueden volverse visibles o cognoscibles en su precariedad” (Butler, p. 81).¹⁵ Y es desafiando las representaciones que esos medios también reproducen que se construyen estos textos. Butler se pregunta cómo se visibilizan aquellas vidas que no se consideran dignas de ser vividas, las vidas precarias. Yo sostengo que no es reproduciendo miradas estigmatizantes que las cosifican, sino que la verdadera apuesta política radica en los textos que no solo tienen a los territorios sino a sus habitantes como protagonistas que, ya sin mediaciones, toman la palabra, pero no solo para ofrecer testimonio, sino para ofrecer otras maneras de configurarse. En un sentido similar, se pronuncia Juan Pablo Parchuc (2013), quien expone, al analizar la escritura carcelaria que:

[h]asta ahora, estos materiales han sido reunidos y discutidos especialmente por sus protagonistas. Y el interés académico que han despertado puso el acento en el desafío a prácticas de docencia e investigación que no siempre son reconocidas por su interpelación a las concepciones hegemónicas de lo literario o lo estético, tanto en la universidad como en la industria cultural. Por su parte, las editoriales y los medios dominantes suelen ocuparse del tema cuando los que firman adquieren el estatuto de “autor”, fuera de sus condiciones colectivas de producción (p. 67).

Se trata de identidades que se asumen como marginales sin excusas y sin pedir disculpas y nos ofrecen algo de lo que la literatura carecía y que consideramos que sigue careciendo mientras no las incorpore y solo les permita seguir hablando mediante “las voces tradicionales”. Se trata de obtener diferentes e inesperadas respuestas a las preguntas: ¿Cómo es el marginal?, ¿quién lo enuncia?, ¿por qué debiera su representación generar empatía?

Lo que trato de decir es que en una época que invita a otras formas de la representación, una época que ha generado que el excluido se autoconfigure y no sea ya necesario que otro le “dé voz”, es preciso potenciar estas voces e incorporarlas a los debates para transformar las representaciones tradicionales y dar lugar a las consecuencias materiales y simbólicas de estas nuevas expresiones. En definitiva, en aquellos textos que gozan de estatuto literario, el marginal sigue ocupando el lugar que de él se espera. Como mencionábamos antes, aunque los territorios empiecen a ganar escena, el análisis textual oculta las formas del poder social implícitas en los textos. Es en aquellos textos y autorxs que no han logrado incorporarse al campo, que se desafía ese encasillamiento y es por eso que de ellos podemos esperar la disrupción política, porque tienen algo nuevo para ofrecer.

15 Judith Butler afirma que “[...] una vida concreta no puede aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva” (2010: p. 15). Esta condición implica también la falta de apoyo de redes de contención social y/o económica. Si bien no será debatido aquí, consideramos pertinente mencionar que, aunque el gobierno kirchnerista buscó ampliar los marcos de contención de las poblaciones más vulnerables, esos marcos no tuvieron el tiempo suficiente para revertir esa condición y, sobre todo, es preciso remarcar que estas poblaciones también son víctimas de la persecución de las fuerzas de seguridad.

Referencias bibliográficas

- Blajaquis, C. (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente.
- (2011). *Crónica de una libertad condicional*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Butler, J. (2002). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *Transversal* [Blog]. Recuperado de: <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Charaf, S. (2018). Narrar el barrio: de *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona, a *Expresos Literarios, Antología de Jóvenes Escritores en Contexto de Encierro*. En *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Congreso llevado a cabo en Mar del Plata, Argentina.
- Cortés Roca, P. (2014). La villa: Política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII(1), 183-199.
- Dillon, M. (2006). *Corazones cautivos. La vida en la cárcel de mujeres*. Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara.
- G. B. (1994). Civilización. *Humor*, 426.
- González, C. [César González]. (1° de junio de 2016). Desde que salí de la cárcel allá por el año 2010 y a partir de que la gente empezó a conocer mi “caso” a través de los grandes medios, me han llegado diversas propuestas para trabajar en Cine y Televisión. [Publicado en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/cesar.gonzalez.cine.poesia/posts/1209488985742268>
- González, C. [César González]. (9 de abril de 2019). A todos mis seguidores de facebook, debido a constantes comentarios o mensajes que recibo, siento que quizás sea necesario aclarar algunas cosas; Sigo viviendo en la misma villa en la que vivo desde que nací, hace 30 años, en una casa de 2 ambientes, con techo de chapas. [Publicado en Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=407851843326614&id=100023054056256
- Gorelik, A. (2015). Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. En G. Kessler, *Historia de la Provincia de Buenos Aires: el Gran Buenos Aires* (pp. 21-69). Buenos Aires: Edhasa.
- Hidalgo, W. (2014). *Soy villero*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Ludmer, J. (2011). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Magnus, A. (2012). *La 31. Una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona.
- Nadal, L. (2003). La representación de la exclusión en el teatro argentino de las últimas décadas. En A. M. Zubieta (Comp.), *Pobreza, exclusión y marginalidad. Representaciones en literatura y artes visuales* (pp. 75-88). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Parchuc, J. P. (2013). Escribir en la cárcel: marcos, acciones, políticas. *Boletín de la Biblioteca del Congreso Nacional*, 128, 67-81.
- Real Academia Española (s.f). Marginal. En *Diccionario de la lengua española (DLE)*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/marginal>
- Vanoli, H. y Vecino, D. (2015). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. *Apuntes de investigación del CECyP*, 259-274.

Los relatos territoriales de las urbanizaciones privadas



SANTIAGO COLOMBO

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

Reconocer al espacio geográfico como una construcción social e histórica permite dar cuenta de diversas relaciones de poder que se ponen en juego, y ellas como expresiones de deseo de los sujetos. Efectivamente, la forma en que se organizan los territorios obedece a sistemas de representación social que van “escribiendo los conurbanos” o dándole –en términos de Roland Barthes (1985)– un “lenguaje a la ciudad”. Basándonos en ello, a lo largo de este trabajo, se pretende analizar cómo se construyen aquellos relatos desde la mirada de los habitantes de los barrios privados del Gran Buenos Aires. En la introducción del trabajo se propone entender las urbanizaciones privadas como espacios exclusivos que expresan una segregación social, una fragmentación urbana y se constituyen como “incubadoras de un estilo de vida” que refuerzan permiten narrar la ciudad de una forma particular. Esta manera de relatar la ciudad implica una inscripción cultural en el territorio que se analiza desde diversos aportes teóricos y, a partir de las palabras de una pobladora del *country* Nordelta, se propone pensar los discursos de las ficciones de estos conurbanos contemporáneos. Finalmente, se invita a pensar cómo la hospitalidad, la ciudad y los signos van entramándose en el territorio para leer las ciudades que, a partir del neoliberalismo de los noventa, empezaron a configurar nuevos conurbanos.

Introducción

El paisaje urbano del Gran Buenos Aires se ha ido modificando con el correr de los años y, en particular, desde la instalación de las urbanizaciones privadas. Los *countries* y las diversas formas de barrios cerrados que desde la década de 1970, y con su auge en la época neoliberal de los noventa, constituyen una clara manifestación de las transformaciones sociales de la época como expresiones puntuales de los relatos territoriales.

Estas urbanizaciones se originan como respuesta de ciertos sectores de la sociedad a “la percepción de inseguridad en los mapas subjetivos de la ciudad imaginada” (Badenes, 2007: p. 6) y se presentan como expresiones espaciales que, en términos de Segura, “funcionan como categorías sociales que simbolizan las posiciones de cada uno de los actores en el espacio social, vinculan tales posiciones a la dimensión moral y organizan las relaciones entre los actores en clave de nosotros-otros” (2012: p. 117).

Por otro lado, los discursos publicitarios inmobiliarios explotan esta construcción del paisaje urbano centrado en una segregación. Si bien las ciudades se planifican y cargan de imágenes como planos y diagramas, los discursos mediáticos imaginan el sentido de la vida urbana multiplicando las percepciones individuales y colectivas. De esta manera se configura el territorio en un texto que puede ser narrado y “donde cada habitante se reconoce y reconoce a los otros, diferenciando referentes espaciales, relacionales e históricos que pueden ser compartidos” (Carballeda, 2015: p. 2). Es por ello que las urbanizaciones privadas se publicitan como modos de vida alternativos, o “incubadoras de un estilo de vida”. La nominación del territorio exclusivo delimita aquello que la arquitectura materializa como “incubadora” a través de formas defensivas: cercos, rejas, barreras y murallas que separan con una fisonomía hostil a la ciudad de este barrio.

Roland Barthes sostenía:

que “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad [...] solo con habitarla, recorrerla, mirarla. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como *lenguaje de la ciudad* (1985: p. 261).

Ese “lenguaje de la ciudad” ha incorporado nuevas voces o relatos a través de la proliferación de urbanizaciones privadas. Por ello, este trabajo pretende identificar aquellos elementos que construyen los relatos territoriales en torno a las urbanizaciones privadas a través de los discursos de los mismos habitantes.

Las urbanizaciones privadas como un orden de representaciones en el territorio

La apropiación y construcción de un territorio constituye un proceso fundamental de experiencia social y con ello, la configuración de la identidad propia, ya que los territorios son únicos y con características particulares. De hecho, todo espacio está socialmente construido y modificado a lo largo de los años mediante la tecnología y en función de los elementos naturales presentes en el espacio. Por ello Giménez plantea que “el territorio constituye por sí mismo un espacio de inscripción de la cultura y, por tanto, equivale a una de sus formas de objetivación” (1996: p. 14).

Si una organización territorial se configura como representación de la cultura, podemos decir que surge de conflicto entre la soberanía y responsabilidad de los sujetos, de la tensión entre un nosotros y un otro sobre la que se despliegan las preguntas sobre la hospitalidad. Tal como sostiene Jesús Martín-Barbero:

La ciudad ocupa hoy un lugar estratégico en el cruce de los debates teóricos con los proyectos políticos, de las experimentaciones estéticas y las utopías comunitarias. Lo cual nos está exigiendo un pensamiento nómada, capaz de burlar los compartimentos de las disciplinas y convocar los diversos lenguajes de las ciencias y las artes, confrontar la índole de los diferentes instrumentos teóricos, descriptivos, interpretativos, e integrar saberes y prácticas: la comunicación con el drama urbano, la música con el ambiente y el paisaje, la arquitectura con los trayectos y los relatos, el diseño con memoria y la ciudad (Martín-Barbero, 1987: p. 64).

Pensar la creación y reinención urbanística de los barrios cerrados es entonces un proceso socio-cultural que evidencia las biografías y se basan en las experiencias de los sujetos, la noción de comunidad de estos sectores de la sociedad los agrupa en virtud de esa imagen. Por ello, Appadurai (2001) refiere a la construcción de la subjetividad desde la comunicación, las migraciones y la imaginación; así define el término “cultura” como aquel que

parece privilegiar las ideas del *estar de acuerdo, estar unidos y de lo compartido por todos* que sobrevuelan frente al hecho del conocimiento desigual y del diferente prestigio del que gozan los diversos estilos y formas de vida, y parece desalentar que prestemos atención a las visiones del mundo y la agencia de aquellas personas y grupos que son marginados o dominados (p.14).

Los relatos territoriales en las urbanizaciones privadas

Tal como Mc Laren (1998) plantea “el lenguaje proporciona las auto-definiciones con las que las personas actúan, negocian diversas posiciones subjetivas y emprenden un proceso de nombrar y renombrar las relaciones entre ellas mismas, los otros y el mundo” (p. 49). Es que los sujetos dan sentido a la realidad social por medio del lenguaje, que “siempre está repleto de un espectro de discursos sostenidos por intereses materiales y formas de poder social” (p. 49), y, de esta manera, se constituyen en sujetos de las comunidades exclusivas. El frotalecimiento de la identidad desde el lenguaje pone en discusión el carácter de soberano del territorio y habilita una relación de hospitalidad que analiza Jacques Derrida (1997).

La lengua como hospitalidad no es otra cosa que la transgresión de la ley. Buscar el común del lenguaje como lo común entre un otro y un yo supone la irrupción sobre las condiciones del soberano “la exposición a lo otro del otro, a lo inesperado, pone al descubierto el carácter artificial y el caos que habita en la construcción política de toda nación, que no tiene nada de ‘natural’” (Derrida, 1997: pp. 38-39). Es entonces donde la desconfianza y el tolerar al huésped se torna en un desdibujamiento de los límites que distinguen al amigo/enemigo, seguridad/amenaza, cercano/lejano, adentro/afuera y con ello, la reacción déspota del anfitrión.

¿Cómo se evidencia en los territorios y relatos que se construyen a partir de las urbanizaciones privadas? Sirva como ejemplo concreto la noticia viral que surgió hace unas semanas de un audio que envió a través de una red social una vecina de un barrio privado, denominada por los medios como la “cheta de Nordelta”.

Algunas frases textuales del audio son:

Te cuento Michelle, yo soy una cirujana, una mujer normal, pero tengo determinados códigos de estética visual y de estética moral. Te lo digo a vos porque me caíste genial, porque sos una divina. [...] La gente no se ve mala, pero se ve que es gente que viene de barrios visualmente no muy buenos. Me molesta ver un grupo de gente que lleva al perro a la pileta como si estuviéramos en la Bristol de Mar del Plata. [...] Quiero descansar visualmente, me molesta que estas bestias, porque son bestias, no tienen educación, toman mate, tiran la yerba, estaban reunidos con el perro que gritaba cerca de la pileta. Una cosa de cuarta categoría, de la Bristol de Mar del Plata. Quiero decirte que no soy Máxima Zorraquieta (Zorraquieta) la reina de Holanda, soy una mina normal (La Nación, 2017: párr. 2-5).

Claramente, el desdibujamiento del rol soberano que tenía la habitante del *country* suponía una amenaza frente a otros (también vecinos del mismo barrio), que interpelaban su propia identidad. La posibilidad de diferenciarse desde el lenguaje propio del *country* no estaba clara en términos de unidad y asimilación para unos y otros. Porque como dice Néstor García Canclini (1997), sostiene que además de reunir casas y parques, calles y señales:

, “las ciudades [y estos centros urbanos cerrados] se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas (p. 109).

El barrio privado como territorio es “apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio-territorial” (Giménez, 1996: p. 15) y, para esta habitante del *country*, esa apropiación simbólica le permitía construir un relato ficcional o imaginario donde los perros y el mate no existen.

Conclusiones

Los barrios cerrados como expresiones territoriales de segregación social en la configuración urbana son evidencia de los cambios de época que atravesamos desde hace varias décadas. No solo ponen al descubierto o plasman en la materialidad las diversas luchas de poder que se dan en la sociedad misma, sino que constituyen un entramado donde la hospitalidad se libra en tanto un yo y un otro del sistema cultural. Discursivamente podemos recuperar los postulados de Laclau –que analiza Mayorga– quien considera

“lo discursivo como prácticas significantes es el ámbito de constitución de lo real; nada se constituye fuera de él, existe una plena identidad de naturaleza entre la construcción social y el discurso. En virtud de esta primacía absoluta del lenguaje, Laclau sostiene que lo discursivo no es ni un nivel ni una dimensión, sino que es “coextensivo” a lo social y, como tal, la condición misma de toda práctica social (Mayorga, 1983: p. 560).

Es así que las urbanizaciones privadas constituyen en las órdenes de representación social y, por tanto, un proceso sociocultural “híbrido” en el que se generan nuevas estructuras, objetos y prácticas individuales y colectivas; pero que a su vez –en este marco global– “no solo integra y genera mestizajes, [sino] también segrega, produce nuevas desigualdades y estimula reacciones diferencialistas” (Gracia Canclini, 1997: p. 121). Pues se sigue privilegiando con esta reinvencción, o “hibridación” la hegemonía social en términos a los que refiere Laclau (1987) como:

“un tipo de relación política y no un concepto topográfico, está claro que tampoco puede ser concebida como una irradiación de efectos a partir de un punto privilegiado. Podríamos decir, en tal sentido, que la hegemonía es esencialmente metonímica: sus efectos surgen siempre a partir de un exceso de sentido resultante de una operación de desplazamiento (p. 185).

En vista de ello, quienes producen y habitan estos territorios (como todos los sujetos sociales) se constituyen “en las prácticas sociales diversas –ideológicas, políticas, económicas, jurídicas, etcétera– entre las cuales la ideológica atraviesa de lado a lado este proceso de constitución mediante el ejercicio de interpelación” (Buenfil Burgos, 1992: p. 112) con una característica particular dada por la “hibridación” que mencionaba García Canclini.

El relato territorial, entonces, se va construyendo a partir de una dualidad de intereses: el de construir una comunidad y, a su vez, el rompimiento o transgresión de las normas. No solo por parte de quienes allí habitan, sino de quienes también venden los terrenos para configurar “nuevos soberanos” de una hospitalidad pretendida imaginada.

Finalmente, y desde donde pueda analizarse en términos sociales, podemos reconocer que las transformaciones sociales contemporáneas dejan huellas poco definidas más allá de los cercos perimetrales de un barrio. Tal como decía Zygmunt Bauman: “En este espacio planetario global, ya no se puede trazar un límite tras el cual pueda uno sentirse verdadera y absolutamente a salvo. En este mundo agotado, somos todos residentes permanentes sin otro sitio a dónde ir” (2004: p. 22).

Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Badenes, D. (2007). Comunicación y ciudad: líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana. *Question/Cuestión*, 1(14), 1-14. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/354>
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2004). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buenfil Burgos, R. (1992). *El debate sobre el sujeto en el discurso marxista: notas críticas sobre el reduccionismo de clase y educación*. (Tesis de maestría/doctorado). Instituto Politécnico Nacional, México.
- Carballeda, A. J. M. (2015). El territorio como relato. Una aproximación conceptual. *Margen. Revista de Trabajo Social*, 76. Recuperado de: <https://www.margen.org/suscri/margen76/carballeda76.pdf>
- Carman, M., Vieira de Cunha, N. y Segura, R. (Coord.) (2013). *Segregación y diferencia en la ciudad*.

- Quito: FLACSO / CLACSO / Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Traductor Pons, H. Manantial: Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, II(4), 9-30.
- Laclau, E. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- La Nación (2017). Por qué todos hablan de la “cheta de Nordelta” en las redes sociales. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/2080431-la-queja-por-el-mate-la-reposar-y-el-perro-que-se-volvio-viral-y-de-la-que-todos-hablan>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.
- Mayorga, R. (1983). Discurso y constitución de lo social: El enfoque lingüístico de Laclau. *Estudios sociológicos*, 1(3), 555-575.
- Mc Laren, P. (1998). *Pedagogía, identidad y poder en el multiculturalismo*. Rosario: Homo Sapiens.
- Ortiz, R. (1996). Espacio y territorialidad. En *Otro territorio*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segura, R. (2012). Elementos para una crítica de la noción de segregación residencial socio económica: desigualdades, desplazamientos e interacciones en la periferia de La Plata. *Revista Quid*, 16(2), 106-132.

Las editoriales independientes de La Plata frente a la crisis del sector



GUSTAVO VELÁZQUEZ

Universidad Nacional de Quilmes



Resumen

En los últimos años, la industria del libro en la Argentina atraviesa una etapa de crisis que afecta, principalmente, a la producción y venta de libros. El contexto de recesión económica actual pone en tensión a la actividad editorial con índices desalentadores para el sostenimiento financiero de las empresas editoriales. Este marco afecta especialmente a las editoriales independientes que se desarrollan con escalas productivas pequeñas o medianas. Estas editoriales trabajan con recursos escasos, por lo que despliegan estrategias cercanas a la autogestión. El panorama sensible para el crecimiento de la industria desafía la sostenibilidad de tales proyectos, a lo que se suma los niveles de concentración del mercado que les genera conflictos para la producción, distribución y comercialización. Las editoriales independientes constituyen un sector de importancia dentro de la industria del libro. Entre otras cosas, se caracterizan por alejarse de las tendencias meramente comerciales de la edición de libros, condiciones promovidas en gran parte por las grandes casas editoriales que apuntan a obtener altos márgenes de rentabilidad de cada publicación. En la ciudad de La Plata se localizan varios de estos sellos independientes. La cantidad y diversidad de las experiencias en el territorio constituyen un circuito de relevancia para la edición independiente. La presente ponencia, entonces, reúne los relatos de los editores independientes de La Plata acerca de la manera en que la situación económica actual afecta al trabajo de edición. Estos testimonios fueron recabados durante la presentación de prensa de la feria EDITA, en noviembre de 2018. En dicha ocasión se hizo una puesta en común de las dificultades que atraviesa el sector y las posibilidades de implementar políticas públicas que suplan las dificultades de las editoriales.

Introducción

La industria editorial argentina transita los efectos de la crisis económica actual. Diferentes aspectos que signan el estado político económico del país interfieren en los aspectos productivos y comerciales de los sellos editoriales.

En este marco, el sector editorial independiente se ve especialmente perjudicado por la coyuntura. Las editoriales que pertenecen a este sector se caracterizan, entre otras cosas, por poseer una pequeña y mediana estructura financiera, por lo cual se presentan más permeables por las variaciones de la coyuntura económica. De modo que gran parte de estos proyectos editoriales son desafiados a administrar sus recursos de la manera más eficiente posible en pos de no discontinuar el ritmo productivo.

La presente ponencia reúne los testimonios de editores independientes de La Plata respecto a las maneras en que el trabajo de edición se ve afectado en este contexto. La ciudad de La Plata, precisamente, se presenta como un polo editorial relevante para el sector independiente, dada la cantidad y diversidad de las experiencias que se localizan en este territorio.

Estos testimonios fueron recabados durante la presentación de prensa de la feria EDITA¹⁶, en noviembre de 2018. Ocasión en la que los editores realizaron una puesta en común respecto de las dificultades que atraviesa el sector y las posibilidades de implementar políticas públicas que suplan las dificultades de las editoriales.

Muchos de los datos arrojados en este escrito se desprenden de la investigación realizada para la tesis *Letra chica: producción, distribución y comercialización de las editoriales independientes (2011-2015)*, la cual se encuentra en desarrollo. En esta producción se relevó la experiencia de editoriales independientes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), por lo que mucha de la información contenida arrojada en este escrito se sustenta en estos testimonios.

Producción

Las llamadas “editoriales independientes” constituyen un segmento destacado de la industria del libro en nuestro país. La proliferación de sellos de pequeña y mediana escala diversifica la producción y difusión de libros. Estos sellos se caracterizan por las propuestas de catálogo orientadas a la especialización temática o nichos de la demanda, contraponiéndose a los parámetros del mercado masivo que siguen los grandes sellos transnacionales (Szpilbarg y Saferstein, 2010). En tal sentido, estos emprendimientos se definen por la no pertenencia a un grupo editorial (Gazzera, 2016) y se desarrollan en los intersticios del mercado.

El contexto actual de recesión económica genera desafíos para estas editoriales, dado que poseen escalas económicas y financieras reducidas. En este problema resulta fundamental concebir a la industria del libro como un ecosistema, donde “hay una serie de actores que no solo interactúan, sino que además están relacionados entre sí de tal modo que el cambio de uno de ellos

16 EDITA es una feria de editoriales independientes organizada por el colectivo platense Malisia.

puede afectar al conjunto” (Dujovne, 2017: p. 3). De acuerdo a esta idea, los conflictos de los sellos independientes, entonces, repercuten en el resto de los actores de la cadena de valor, y viceversa.

Según el *Informe de producción del libro argentino 2018* de la Cámara Argentina del Libro (CAL) (2019), las dificultades principales de los últimos tiempos que destacan los editores tienen que ver con los aumentos en la estructura de costos y tarifas, así como el retraso en la cadena de pagos y la caída de la demanda interna. Como saldo de estas variables, mientras en 2015 se produjeron 83 millones de novedades, en 2018 ese número se redujo casi a la mitad: 43 millones de ejemplares (Gigena, 2019). Las editoriales independientes –aunque también las grandes casas trasnacionales– ajustan su capacidad de producción, dado que los niveles de rentabilidad no son suficientes.

Agustín Arzac, editor de Eme, afirma que “este año pudimos publicar solamente tres libros. Igual no publicamos mucho más por año, nuestro promedio de publicación es de cinco libros anuales. Este año hicimos tres y quedaron algunos para el año que viene” (Velázquez, 2018). El negocio editorial se reconoce como de bajo margen, donde no hay garantías de éxito comercial (Centro de Estudios para la Producción [CEP], 2014: p. 56). Esto hace de la edición una actividad de alto riesgo financiero. Ahora bien, la capacidad de producción de las editoriales depende directamente de las posibilidades de financiamiento. En tal sentido, a los editores independientes se les dificulta continuar publicando con el incremento de los costos que encarecen la producción de cada libro. Este impacto en el ritmo productivo está directamente vinculado con el nivel de ventas, lo que les permite a los editores generar el flujo de caja necesario para continuar trabajando en los siguientes libros. De acuerdo a las estadísticas, el comercio disminuyó en los últimos años, registrando una caída del 12% en 2018 (CAL, 2018).

Como se ha mencionado, el incremento de los costos es un aspecto sensible en la definición de la economía de las editoriales independientes. Este problema tiene especial efecto en el aumento de insumos básicos para la producción, como el papel que al estar dolarizado subió por encima de la inflación, al igual que la cartulina necesaria para la realización de tapas (Leonora Djament, editora del sello Eterna Cadencia, en Frieria, 2018). Estos costos recaen sobre el libro y, en consecuencia, llegan al lector con incremento de precio.

Venimos trabajando un catálogo continuo desde la narrativa y la poesía. Pero este año sí tuvimos que seleccionar un poco más el catálogo en el sentido de decidir qué editar, por una cuestión de crisis económica. Y donde también juega mucho el desafío de enfrentarse a la imprenta, a los costos (Agustina Magallanes, editora de Club Hem, citada en Velázquez, 2018).

El costo de las imprentas es otro aspecto sensible para las editoriales. La mayoría de los editores reconoce tener dificultades para hacer frente a los aumentos de la imprenta, dado que no venden lo suficiente para cubrirlos. Este déficit es saldado por los propios editores que expresan que cada ingreso que obtienen se destina a la imprenta para hacer nuevos libros. En este sentido, las editoriales independientes son proyectos autogestionados que se sostienen por el esfuerzo de pocos integrantes que, en la mayoría de los casos, no perciben ingresos.

El conjunto de editoriales independientes, por tanto, se vieron en la necesidad de reducir la producción. Los planes editoriales indefectiblemente se achican. Esto los obliga a ser más selectivos con

los libros que serán publicados. Los niveles promedios de tiradas también se reducen. Los editores publican de acuerdo a lo que les permite el presupuesto, lo cual, en el período actual, llevó a la disminución del número de ejemplares y las consecuentes dificultades para calcular las reimpressiones.

En este problema también influye rasgos particulares de los editores independientes que apuestan al *longseller*, al libro de larga duración que requiere de plazos extensos para posicionarse en el mercado, y se mantienen sujetos al modelo tradicional de la industria por el cual un libro de bajas ventas era sostenido por otro con mejor éxito en el mercado. A esto se suma la resistencia a no saldar los libros, tendencia defendida por la mayor parte de los editores independientes, por lo cual existe una apuesta por el valor simbólico del libro, en tanto bien cultural, que se coloca por encima de su valor como mercancía (Bourdieu, 2000).

Como contrapartida a la reducción de la producción, se evidencia un número considerable de manuscritos que no llegan a ser publicados. Es decir, este proceso de recesión del mercado provoca que una gran cantidad de autores no tengan posibilidades de publicación. Asunto que tiene sus consecuencias en el campo cultural.

Comercialización

El período de crisis de la industria del libro argentino afecta sensiblemente en el nivel de consumo. Respecto a la cantidad de ejemplares, de cada diez mil habitantes pasó de 6.600 en 2016 a 4.400 en 2018 (Gigena, 2019). Esto afecta especialmente a las editoriales independientes, dado que, como se ha dicho, las ventas constituyen la principal fuente de financiamiento de estos proyectos.

La industria del libro:

Presenta una demanda cuyo comportamiento es bastante sensible al ingreso, por lo que la producción y las ventas suelen caer más que la actividad económica general en épocas de crisis o de contracción del mercado interno; y aumentar más que la misma en los períodos de expansión (CEP, 2014: p. 71).

El consumo de libros, por ende, se liga al nivel adquisitivo de los consumidores. La baja en las ventas, entonces, sirve de fotografía para analizar el estado del consumo general de la población y, específicamente en el mercado editorial, representa un punto delicado en una actividad de plazos largos de producción y retorno económico. Por otra parte, el canal comercial fue especialmente desfavorecido en los últimos años. Especialmente, muchas librerías no han podido sobreponerse a la coyuntura, al punto tal que fundieron.

Cerraron alrededor de 30 librerías en 2018. Hay cerca de 50 librerías que tuvieron que cerrar sucursales, que fueron absorbidas por cadenas y que tienen problemas con las cuentas de pago. Es un problema concreto en el sector de ventas y eso impacta siempre en la cantidad de laburo (Leonel Arance, editor de Malisia Editorial, citado en Velázquez, 2018).

Retomando la idea del conjunto de los actores como parte de un ecosistema, el cierre de librerías afecta al resto de los eslabones de la cadena. Así como la baja en las ventas repercute en la economía

del sector librero, la reducción de canales comerciales interfiere en las posibilidades de sostenibilidad de las editoriales. Especialmente, las librerías independientes han tenido –y tienen– un papel fundamental en el posicionamiento y divulgación de las editoriales independientes. Las librerías independientes son consideradas por estos editores como socios claves, marcando la importancia que tienen para la exhibición y venta de sus productos.

Nuestras redes de circulación fundamentalmente son librerías, que queremos apoyar en el sentido de que nos gusta el catálogo que promueven, el porcentaje que trabajan. En donde vemos, que más allá de una cuestión económica, hay una relación de reciprocidad en el sentido de que hay una solidaridad de trabajo autogestivo (Josefina Garzillo, editora de La Caracola, citada en Velázquez, 2018).

Las finanzas de las librerías están sujetas en gran medida al nivel de ventas de lo cual obtienen el respectivo porcentaje de ganancias. Al disminuir el consumo, los libreros no pueden hacer frente a la cantidad de costos que componen el negocio (alquiler de local, pago de servicios básicos, sueldos de los empleados). Esto, junto al incremento de las tarifas, se vuelve un punto sensible para apuntalar las cuentas del espacio comercial.

Esta es la razón por el cual el sector librero ha sido el más afectado. En el caso de las editoriales, este impacto no es tan drástico, dado que muchas de las experiencias que forman parte de las editoriales independientes son hogareñas, donde la oficina y el depósito es el domicilio del editor. Además, en este tipo de proyectos es común que los editores subsistan a partir de otras fuentes de ingresos, como la docencia o a partir de trabajos *freelance* de periodismo. Esto hace que la editorial no sea la fuente principal de ingresos de los editores, a lo cual se dedican en el tiempo libre.

La venta en librerías son números más alarmantes que los de la producción. Eso lo reflejan los cierres. Las editoriales se están achicando, pero son pocas por suerte y me parece que tendrían que tener una atención muy especial de parte del Estado. Rápida y efectiva, porque van a empezar a cerrar la persiana muchas editoriales. Fueron mucho más atacadas las librerías, porque tienen otro tipo de gasto que las editoriales quizás las podemos resolver de otra manera (Agustín Arzac, editor de Eme, citado en Velázquez, 2018).

Un punto delicado en este panorama es la pérdida de puestos de empleo. Según la Cámara Argentina del Libro, se estimó, en 2018, un 15% menos de empleo directo en el sector librero, mientras que el sector gráfico registró una pérdida de 5.000 puestos de trabajo (CAL, 2018).

El rol del Estado

En la reunión de editores, además, fue explícita la necesidad de políticas públicas que acompañen la recuperación de la actividad editorial. El reclamo bregó por la participación activa del Estado que, a través de determinadas medidas, contribuya a la preservación de los pequeños sellos.

Siempre pensamos en líneas de políticas públicas que tienen que ver con, por ejemplo, una línea de créditos blandos para la producción del libro, ya sea para pagar laburo editorial o para pagar producción de material. Desde eso hasta pensar en alguna línea de financiamiento para el envío a nivel provincia de los materiales que estamos produciendo. Uno de los problemas sobre el cual siempre versa nuestras discusiones, tiene que ver con la distribución. Entonces cuando pensamos en políticas públicas, tiene que ver con líneas de crédito, aportes para bibliotecas populares, compra a las editoriales para distribución (Leonel Arance, editor de Malisia Editorial, citado en Velázquez, 2018).

En este contexto de ausencia de políticas activas también cuentan la finalización de las acciones que hasta entonces se llevaban a cabo. Por ejemplo, las compras de libros por parte del Ministerio de Educación se suspendieron desde hace unos años. Esta propuesta fue durante mucho tiempo auspiciosa para las editoriales chicas, ya que acompañó la circulación y difusión de sus catálogos.

Somos editoriales que sobrevivimos de acuerdo a las economías propias de las ventas. Quizás alguno haya recibido subsidios o no, pero no vivimos de los subsidios. Nuestras políticas editoriales no están sostenidas por eso. Necesitamos políticas que vayan hacia el consumo que es lo que más se degradó en el último tiempo (Francisco Magallanes, editor de Club Hem, citado en Velázquez, 2018).

Como plantea el editor Francisco Magallanes, la situación macroeconómica del país influye en la *performance* de los proyectos editoriales. En consecuencia, se precisa de la reconversión de la situación del consumo general. De lo contrario, el libro corre el riesgo de pasar a ser considerado un “bien de lujo”, cuyo acceso sea restringido a una pequeña porción de la población.

El reclamo de políticas públicas no solo se enfoca en la protección de las editoriales, sino también en acciones de fomento a la lectura. En este sentido, también se destacó la importancia de brindar apoyo a las bibliotecas populares, dado que estas instituciones cumplen un papel fundamental en la vitalidad del ecosistema del libro.

El problema de la crisis económica se intensifica en un contexto de creciente concentración de la propiedad, donde los grandes grupos dominan la industria editorial a nivel mundial (Dujovne y Ostroviesky, 2016). Dejar que el mercado regule la actividad editorial resulta perjudicial para los pequeños y medianos sellos que operan con recursos financieros escasos. Los efectos son aún más delicados para la bibliodiversidad, es decir, la diversidad de la producción literaria a disposición de la comunidad (Colleu, 2008). Si el lector solo puede acceder las producciones de los grandes sellos, los cuales diagraman sus planes para editoriales en base a *bestsellers* que aseguren altos niveles de ganancias en el corto plazo (Danieli, 2006), se afecta, en consecuencia, la cultura escrita y la circulación de ideas.

Palabras finales

Los editores independientes, caracterizados por la baja escala económica, apuntan a constituir proyectos sustentables. Esto se traduce en el deseo de vivir exclusivamente de la edición de libros, cuestión que muy pocos actores han logrado. La reducción del mercado interno, sumado al incremento de los costos, afecta sensiblemente las finanzas de estas pequeñas editoriales. La coyuntura

económica y política resulta compleja para las posibilidades de desarrollo, en definitiva, para las posibilidades de subsistencia de estas editoriales.

Los problemas que interfieren en un segmento de la cadena de valor repercuten indefectiblemente en el resto de los actores que participan en la producción industrial, distribución y comercialización. De esta manera, problemas estructurales como el cierre de librerías tiene sus efectos en la realización de los sellos y en la cantidad de profesionales que viven de hacer libros.

A esto se suma la falta de políticas públicas orientadas al mercado. Situación que deja desprovisto de medidas que protejan una actividad de importancia para la circulación de ideas y la vida democrática, como es la publicación de libros y el acceso a la lectura.

En este panorama, se destaca la propensión a la asociación y el trabajo conjunto para hacer frente a problemas específicos. De esto, por ejemplo, ha surgido el colectivo de editoriales platense Malisia, que apunta a una gestión eficiente de la distribución y comercialización de los sellos miembros. El encuentro entre editores es un aspecto característico del sector independiente para intercambiar información, participar de ferias a partir de *stands* compartidos, hacer ediciones conjuntas. La vía de la asociatividad es auspiciosa para estos editores que entienden que para hacer frente a las dificultades de la actividad editorial se requiere del esfuerzo conjunto.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2000). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cámara Argentina del Libro (CAL) (2018). *Situación del sector del libro argentino. Octubre de 2018*. Recuperado de: https://issuu.com/camaradellibro/docs/situacion_del_libro_argentino_octub
- (2019). *Informe de producción del libro argentino 2018*. Recuperado de: <https://www.camaradellibro.com.ar/index.php/la-camara/noticias/30-noticias-cal/3185-informe-de-produccion-2018>
- Centro de Estudios para la Producción (CEP) (2014). *La industria del libro en Argentina*. Recuperado de: http://www.funcex.org.br/material/REDEMERCOSUL_BIBLIOGRAFIA/biblioteca/ESTUDOS_ARGENTINA/ARG_51.pdf
- Colleu, G. (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Danieli, A. (2006). Edición independiente: Estrategias para la diversidad. En Moneta, C. (Comp.), *El jardín de los senderos que se encuentran: Políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR* (pp. 129-136). Montevideo: Unesco.
- Dujovne, A. (2017). *Legislaciones y regulaciones estatales del libro*. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Dujovne, A. y Ostroviesky, H. (2016). Otro saldo ya pronto serás. Contradicciones y obstáculos en el campo editorial argentino. *Sociales en debates*, 10, 25-36.
- Friera, S. (8 de septiembre de 2018). No hay plan editorial que resista esta crisis económica. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/140751-no-hay-plan-editorial-que-resista-esta-crisis-economica>

- Gazzera, C. (2016). *Editar: un oficio: Atajos/Rodeos/Modelos*. Córdoba: Eduvim.
- Gigena, D. (14 de abril de 2019). El primer trimestre de 2019, el peor en 5 años para el sector editorial. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-primer-trimestre-de-2019-el-peor-en-5-anos-para-el-sector-editorial-nid2238117>
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2010). Hacia una (in)definición de la independencia en la configuración actual del espacio editorial. En *Jornadas Producción cultural en la Argentina contemporánea. Prácticas, imaginarios y saberes*. Jornadas llevadas a cabo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Velázquez, G. (2018). Sistematización: presentación de prensa de la feria de editores EDITA de La Plata. Documento de investigación. Archivo personal del autor.

Capítulo 7

Experiencias descentradas: lecturas y escrituras



Una reflexión sobre las competencias lingüísticas académicas de les egresades de la UNAJ. Un estudio exploratorio



CLAUDIA FERNÁNDEZ

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este trabajo es una oportunidad para reflexionar acerca de la enseñanza de las lenguas extranjeras en las universidades argentinas, y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), en particular. Nos preocupa, sobre todo, indagar sobre el nivel de qué lenguas extranjeras (inglés, portugués, chino, por ejemplo), necesitan les egresades para que su perfil sea competitivo, partiendo de la idea de que las personas, al culminar sus estudios universitarios deben tener no solo una titulación de prestigio, sino una formación académica y profesional adecuada al mercado laboral o ámbito profesional. Para hacer esta reflexión, hemos diseñado un relevamiento de datos, en primer lugar, de la oferta académica de la UNAJ, específicamente, en lo que atañe a las competencias lingüísticas académicas, en lenguas primeras, segundas y extranjeras. En segundo lugar, haremos entrevistas semiestructuradas a los responsables y profesores del área de lenguas, de relaciones internacionales y de los institutos de la universidad y, en tercer lugar, haremos entrevistas a estudiantes de inicio y del último ciclo, a punto de egresar. La metodología usada es la etnográfica, con herramientas del análisis del discurso y de la planificación de lenguas. Dado que esta etapa es el estudio exploratorio, no se esperan resultados concluyentes, sino que estos datos abran la oportunidad para pensar en la universidad que queremos, vinculada con su territorio y con proyección de futuro.

Introducción

Quisiera empezar con una reflexión personal. Soy de Berazategui y estudié en la Universidad de Buenos Aires (UBA), gracias a que es una universidad pública, abierta y gratuita. También fui primera generación de universitarios en mi familia y cuando fui avanzando en la carrera, me di

cuenta de que, dentro de la universidad había nuevos obstáculos que vencer o filtros que pasar: los idiomas. Había salido de un buen secundario, pero nada más. No había tomado clases particulares ni de inglés ni de francés. Lo que me llevó a comenzar esta investigación es la preocupación de que las universidades inclusivas no se olviden de las competencias en lenguas extranjeras y no se deje a un grupo de egresados fuera de juego por no “tener idiomas”.

Las universidades del conurbano son reconocidas por la importancia crucial que implicó descentralizar la educación y, por lo tanto, acercar la oportunidad de realizar estudios superiores a aquellos grupos de personas que no lo hacían por una cuestión de distancia. Esa distancia, además de física y económica (ir a la universidad cuesta dinero, aunque no haya que pagar un arancel) es simbólica (“ir a la universidad” se concebía –y en ocasiones esta representación sigue teniendo fuerza–, como un privilegio y no como un derecho). La UNAJ, con una trayectoria de casi diez años, viene ofreciendo tecnicaturas, licenciaturas y hasta maestrías y doctorados a una población casi exclusivamente regional; compuesta, en su mayoría, por primera generación de estudiantes universitarios en sus entornos familiares, y con una edad promedio de veintiséis años. Partiendo del perfil de la población ingresante, cabe preguntarse por las características que se esperan de la población egresante, es decir, qué tiene que saber y qué tiene que saber hacer un egresado y cómo va a desenvolverse en la competitiva sociedad actual. Para lograr una verdadera política de inclusión, además de una titulación universitaria, las instituciones educativas deben garantizar una buena formación en competencias lingüísticas académicas que ponga a sus graduados en pie de igualdad con los de otras universidades. Por otra parte, para que este perfil sea competitivo en la era de las telecomunicaciones y de la globalización o internacionalización, la universidad tiene que promover el plurilingüismo y garantizar a sus graduados un buen nivel de dominio (B1+ según lo define el Consejo de Europa), de dos lenguas extranjeras, una de las cuales debería ser el portugués, el inglés o el chino. La selección de las lenguas segundas y extranjeras a estudiarse deberían estar en función de las disciplinas y en relación con la proyección profesional (local, regional e internacional). En este caso, elegimos el inglés como la *lingua franca* del mundo de los negocios, las empresas, el petróleo y la vida académica. El portugués brasileño, por otra parte, es la lengua de la integración regional, y el chino, la lengua del futuro de una gran parte del mundo de los negocios.

1. Las lenguas extranjeras en la UNAJ

El análisis de los planes de estudios de las carreras que se dictan en la UNAJ arroja datos contundentes: las lenguas extranjeras tienen una presencia marginal. Todas las carreras exigen la aprobación de un nivel de inglés (curso de 48 horas) extracurricular. En algunos casos, existen uno o dos cuatrimestres de inglés técnico (para las carreras de Enfermería e Ingeniería en Petróleo). Si se compara con la cantidad de horas totales de las carreras, el porcentaje dedicado a las lenguas extranjeras es ínfimo. A continuación, se presentan algunos ejemplos con las licenciaturas en Administración, en Enfermería, en Gestión Ambiental y la Ingeniería en Petróleo:

- Licenciatura en Administración

Materias	Cantidad	Horas
Obligatorias	29	2.304
Optativas	2	144
Trabajo Final	-	200
Total	-	2.648
Curso de Inglés	1	30
Curso de Informática	1	30

- Licenciatura en Enfermería

Materias	Cantidad	Horas
Obligatorias	45	3.904
Optativas	2	96
Total	-	4.000
Curso de Inglés	1	48
Curso de Informática	1	48

- Licenciatura en Gestión Ambiental

Materias	Cantidad	Horas
Ciclo de Formación Inicial	6	43
Ciclo de Formación Básica	12	1.008
Ciclo de Formación Profesional	13	1.132
Trabajo Final Integrador	-	2.00
Total		2.772
Curso de Inglés	1	48
Curso de Informática	1	48

- Ingeniería en Petróleo

Materias	Cantidad	Horas
Obligatorias	46	3.888
Práctica profesional	1	200
Total	-	4.088
Inglés para Ingeniería	2	96

En todos los casos, los cursos de inglés pertenecen al área de Política Educativa. Son cursos fundamentalmente centrados en las habilidades de lectocomprensión, que tienen una duración de 48 horas (dictados en las 16 semanas que dura un cuatrimestre), y hay algunos cursos específicos para el área de salud (medicina, enfermería, kinesiología y farmacia) y para el del petróleo. Estos cursos son obligatorios, aunque sean extracurriculares y no están arancelados. Dentro de la Universidad, también se dictan cursos de varias lenguas extranjeras (inglés, portugués, francés, italiano, chino y español para extranjeros), que dependen del área de Política y Territorio en la Secretaría de Extensión Universitaria. Si bien los cursos son arancelados, los estudiantes y docentes de la UNAJ tienen un descuento del 50%.

2. Algunos datos: cuestionarios y entrevistas a estudiantes y coordinadores

La información que obtuvimos de los estudiantes ingresantes (estudiantes de algunos cursos del Taller de Lectura y Escritura) revela el deseo de aprender idiomas. Todos dicen querer aprender inglés, francés, portugués, chino, italiano y ruso (en ese orden). La mayoría declara conocimientos básicos o mínimos de inglés (40%),

En cuanto a la edad, la mayoría está entre los 22 y 29 años, es decir, terminaron la secundaria hace 4 y 10 años. Sin embargo, cuando se les pregunta por el tiempo que hace que terminaron la secundaria, la mayoría declara 3 años (11,1 %), seguido de un grupo que declara 10 años (7,4%) y otro, 20 años (7,4%). En charlas informales con el grupo de estudiantes encuestados, supimos que muchos hicieron sus estudios secundarios de adultos, incluso, algunos con el plan FINES en la misma universidad. Es de notar que dos personas dijeron que su lengua materna era el guaraní y el quichua.

Cuando se les pregunta qué esperan de la Universidad, la mayoría pide formación profesional, herramientas para insertarse en el mercado laboral o para ejercer la profesión. Uno pide becas para estudiar en el extranjero y otro, aprender varios idiomas.

Tuvimos muy pocos egresados o estudiantes a punto de egresar, trabajan en la UNAJ y estudiaron Licenciatura en Administración. Sobre el conocimiento de lenguas, dicen entender, aunque no hablar, inglés, portugués y chino. Cuando se les pregunta qué lengua entienden, aunque no pueden escribir, tres dicen inglés; uno, castellano y otro, ninguna. Cuando se les pregunta qué lengua estudiaron durante la carrera, uno dice castellano; uno, inglés; uno, chino y dos, ninguna. Lo que simplemente refleja el escaso peso que tienen las lenguas en el diseño curricular de las carreras.

A la pregunta sobre qué habilidades siente que necesita reforzar, solo uno mencionó habilidades lingüísticas (y especificó la necesidad de expresarse bien en público). En términos generales, se percibe un reclamo por conocimientos prácticos en relación a su formación profesional, cuestión que coincide con el estudio de Balduzzi, quien afirma que los estudiantes perciben un abismo entre el conocimiento al que acceden en la facultad y aquello que consideran “realidad” y que suponen libre de interpretaciones. El temor de carecer de herramientas llegado el momento de intervenir en esa realidad, no es más que una manera de pedir que se los habilite en el uso del saber (Balduzzi, 2011:212).

Gracias a la entrevista realizada a Gabriela Anselmo, coordinadora del área de Idiomas, del Centro de Política Educativa y quien tuvo un rol activo en el área desde los comienzos de la Universidad, pudimos conocer algunas de las razones que subyacen al rol marginal de las lenguas extranjeras: en su gran mayoría, aunque el diseño de una determinada carrera incluya las competencias en lenguas extranjeras, se suelen sacrificar por otros contenidos en función de la carga horaria de cada carrera. Las personas que aprueban los planes de estudios piden recortes y lo que se recorta, siempre, son los idiomas. Esto trae como consecuencia una creciente demanda de parte de los estudiantes a medida que avanzan en la carrera.

Un caso interesante lo constituye la primera cohorte de egresados de Ingeniería en Petróleo, quienes lograron terminar con un nivel B1+ al finalizar la carrera, gracias a que pudieron gestionar el aumento de clases de inglés. Este grupo tuvo, en su plan de estudios, un nivel de inglés extracurricular, de un cuatrimestre, tal como se mencionó anteriormente, centrado en la lectocomprensión, y dos

niveles aplicados correlativos, en los que se desarrollaron las cuatro macrohabilidades (comprensión oral y escrita y producción oral y escrita). Cuando se consideraba terminada su formación en inglés, según lo estipulado por su plan de estudios, el grupo habló con las autoridades de la universidad y logró seguir estudiando durante seis meses más, en un curso de cuatro horas semanales y a cargo de la Universidad. Este logro fue mérito de un grupo que pudo percibir la necesidad de dominio del inglés para ser competitivos en el mundo del petróleo una vez acabada la carrera. Actualmente, en los niveles aplicados, como no se pueden modificar la cantidad de horas semanales (que no alcanzan), se empezó a implementar el uso de aulas extendidas, con muy buenos resultados.

3. Las lenguas extranjeras en la UBA

En la UBA la situación de las lenguas extranjeras no es muchísimo mejor. Un trabajo realizado por Carbonetti y González (2016) busca relevar cuál es la situación del aprendizaje de lenguas extranjeras en la dicha universidad y formular hipótesis sobre las representaciones sociolingüísticas que subyacen a esas determinaciones. En su relevamiento encontraron que, de las 92 carreras de grado, solo 51 incluyen la enseñanza de una lengua extranjera. De las 14 carreras técnicas, solo 11 incluyen en su currícula alguna lengua extranjera. Por último, de los cuatro cursos universitarios, solo uno incluye un idioma en su programa.

La mayor oferta, en porcentaje, está en las carreras técnicas y no en las carreras de grado. Piensan que puede ser por la orientación a los fines específicos. Por otra parte, observaron que en el casi 40% de los casos se ofrece una sola lengua extranjera y en un 35% se ofrecen cinco lenguas extranjeras. El inglés se encuentra en la totalidad de los casos relevados, y la segunda lengua más ofrecida es el francés (33 carreras), seguida por el portugués (30 carreras), el italiano (26 carreras) y el alemán (25 carreras). Al respecto, se registró que el inglés es obligatorio en el 86,5% de las carreras en las que se ofrece. El 13,5% restante aparece en el plan de estudios, pero como materia electiva u optativa: es el caso de algunas carreras de Ingeniería y de Medicina.

Carbonetti y González (2016) creen que esta situación puede explicarse por el peso de cierta tradición cultural argentina que impacta, sobre todo, en las carreras de humanidades y sociales, y se propone como depositaria de la Europa romance y sajona alrededor de la cual gravita la formación académica. En la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), por su parte, existen dos idiomas: uno a elegir entre alemán e inglés y otro, entre francés, italiano y portugués. Por el contrario, la presencia mayoritaria del inglés en las carreras de Bioquímica, Ciencias Exactas, Ingeniería y Medicina responde a la representación del inglés como lengua de la ciencia por excelencia. Las autoras señalan que, en algunas carreras de grado, se prevé la acreditación de conocimientos de idioma inglés, como en algunas carreras de Ingeniería, pero no se ofrece inglés como asignatura –ni siquiera con carácter optativo–. Se preguntan si esto no presupone que los alumnos ya poseen ciertas competencias de inglés que les permiten acreditar un examen para obtener su título o si están en condiciones de adquirir esos conocimientos requeridos en la oferta arancelada de cursos de idiomas.

Advirtieron que, en las carreras de grado, en la mayoría de los casos, el objetivo de los cursos es acercar a los estudiantes a la bibliografía en lengua extranjera, dado que los programas están

limitados, en principio, solo a la lectura y comprensión de géneros académicos. En la mayoría de los documentos analizados no hay ninguna referencia a la producción escrita de este tipo de géneros. Por ello, concluyen que los cursos están pensados para la etapa de formación del estudiante, pero no necesariamente constituyen una herramienta para aquellos que, como estudiantes avanzados o graduados, quieran producir en otro idioma.

Por último, destacan que, excepto en el caso de la Facultad de Medicina, las unidades académicas ofrecen cursos de lenguas extranjeras pagos, aunque con aranceles diferenciados para estudiantes o graduados. Al respecto, sería interesante investigar si éstos complementan en esos espacios los saberes no aprendidos durante su formación de grado y si implicaría una transferencia de servicios educativos de grado a extensión, es decir, de gratuitos a pagos; o si, por el contrario, estos cursos cubren otras necesidades de otros destinatarios.

Además, hacen responsable a la Ley de Educación Superior, N° 24.521, sancionada en julio de 1995, dado que

no contempla en ninguno de los artículos la cuestión de la enseñanza de lenguas en general ni de lenguas extranjeras en particular. Las nociones de multiculturalidad e interculturalidad mencionadas en su artículo 2° no están previstas en términos lingüísticos y la integración de sistemas educativos con otros países tampoco menciona la necesidad o posibilidad del estudio de lenguas extranjeras (Carbonetti y González, 2016: p. 45).

3.1. Un caso simbólico en Filosofía y Letras

Un hecho polémico, en cuya discusión no vamos a entrar, fue la resolución que aprobó el Consejo Directivo de la FFyL de la UBA, en 2010, que limitó la cantidad de bibliografía en lengua extranjera en los programas de las materias. Bein y cols. (2016) consideran este hecho un ejemplo de resistencia a las lenguas extranjeras y afirman:

que

la justificación de esta medida se basa en la idea de la igualdad de acceso a la bibliografía. Dado que el conocimiento de idiomas extranjeros no es un requisito de ingreso a las carreras, y que el cursado de los niveles de lectocomprensión no es correlativo a la cursada de las licenciaturas y profesorado, el Centro de Estudiantes reclama que el dominio de una lengua no sea un mecanismo para impedir el estudio de los contenidos obligatorios de las materias (Bein, Bengochea y Sartori, 2016: p. 38).

Hablan de una brecha que separa el grado y el posgrado. La actitud de los estudiantes, según Bein y cols. (2016), cambia a medida que se avanza en la carrera, ya que es habitual que las cátedras requieran el conocimiento de lenguas extranjeras para la selección de los candidatos en adscripciones; por otro lado, se espera que los investigadores que se integran en proyectos de investigación posean comprensión lectora en otras lenguas y que los estudiantes en los posgrados manejen bibliografía en lengua extranjera. Comentan que, en una encuesta realizada entre alumnos de la Maestría de Análisis del Discurso sobre los cursos de lenguas extranjeras cursados en el marco de las diferentes carreras y sobre la lectura en bibliografía en lenguas extranjeras, observaron que algunos estudiantes

se quejan de la “ineficacia” de los cursos para leer bibliografía en lengua extranjera, otros afirman que la formación en lenguas extranjeras es un reclamo histórico de los estudiantes; y que los cursos que dicta el Departamento de Lenguas Modernas no permiten acceder a bibliografía en lengua extranjera. Detrás de este hecho, podemos sacar como conclusión que la forma en que se desarrollan las competencias comunicativas en lenguas extranjeras no está resuelto en la UBA, que se perciben contradicciones entre la limitación de bibliografía en lengua extranjera en el grado y en la exigencia de tener esa capacidad en el posgrado y en las adscripciones a cátedra. Lo que nos lleva al inicio de esta reflexión: saber lenguas extranjeras recae en la posibilidad del cuerpo de estudiantes, no de los planes de estudio de sus carreras.

4. El caso de la UNCUIYO

La Universidad Nacional de Cuyo (UNCUIYO) presentó un proyecto curricular para la inclusión de las lenguas extranjeras en las carreras de pregrado y grado como propuesta para repensar y discutir la enseñanza de las lenguas extranjeras en el nivel superior universitario como estrategia solidaria de la internacionalización de los estudios superiores y de la participación plena de los futuros profesionales en la sociedad del conocimiento. Mostraron la experiencia realizada en 2015/2016 en torno a la inclusión de las lenguas extranjeras de manera curricular en el diseño de las nuevas carreras y de aquellas que se hallan en procesos de innovación y actualización curricular en la UNCUIYO. Se propusieron “Responder a la creciente demanda de educación superior en todos sus niveles, asegurando gratuidad e inclusión con calidad y pertinencia, y promoviendo una formación integral y de excelencia” (Acosta y Zonana, 2016: p. 74). Sintetizamos, con los puntos siguientes, lo más relevante del diseño:

- 1) El nivel de llegada debe estar en función del perfil de egreso de cada carrera, pero se sugiere un nivel B1 enriquecido. En todos los casos, es conveniente trabajar las cuatro macrohabilidades en la enseñanza de la lengua extranjera (producción oral y escrita; comprensión oral y escrita). También se promueve el trabajo con lengua general y de especialidad desde el inicio del desarrollo de la propuesta.
- 2) Niveles de competencia de egreso: en relación con el tipo de carrera y con los perfiles de egreso de la carrera y los espacios concretos de actuación profesional.
- 3) Elección y tipo de lengua: las carreras comprendidas en el artículo 43 de la Ley de Educación Superior tienen como estándar el inglés. Las demás carreras pueden elegir otra lengua extranjera. Dicha elección puede estar sujeta a diversas variables entre las que se pueden mencionar:
 - a) las tradiciones disciplinares de las carreras;
 - b) los acuerdos o convenios que posee cada unidad académica y que posibilitan instancias de movilidad o dobles titulaciones;
 - c) el campo laboral de los egresados que en ocasiones solicita el dominio de una Lengua Extranjera específica;
 - d) el predominio de una Lengua Extranjera en lo que atañe a la producción y circulación del conocimiento disciplinar actualizado.

Los lineamientos proponen una orientación hacia la enseñanza de la lengua con fines específicos académicos orientada por familias de disciplinas.

- 4) Carga horaria: para alcanzar un nivel B1 enriquecido se requieren aproximadamente entre 350 y 380 horas. Se toma como nivel de partida el principiante.
- 5) Formato de los cursos: se sugiere que esta carga horaria se articule en espacios curriculares de carácter cuatrimestral, porque es más fácil de compatibilizar con los horarios de otros espacios curriculares en un diseño global; y porque permite cerrar el proceso de enseñanza aprendizaje en períodos cortos.
- 6) Distribución en el currículum: se sugiere comenzar la enseñanza de la lengua extranjera en las carreras que no la poseen como objeto de formación a partir del primer cuatrimestre del segundo año. Por una parte, si se tienen en cuenta fenómenos como el desgranamiento que se produce de primero a segundo año o la reorientación vocacional, el segundo año cuenta ya con una matrícula considerada más firme. Por otra, el inicio en este momento posibilitaría alcanzar el nivel necesario como para participar en instancias de movilidad antes de finalizar la carrera (en el caso de que se trate de carreras de cuatro años o más). Esta sugerencia atiende a estudiantes principiantes que aspiran al nivel B1.
- 7) Modalidad de enseñanza aprendizaje: se plantea una modalidad presencial con complemento virtual, 60% presencial/ 40 % virtual.
- 8) Régimen de asistencia de los espacios curriculares de Lenguas Extranjeras: la comisión técnica entiende que se trata de una incorporación curricular de la Lengua Extranjera. Se sugiere entonces un régimen obligatorio de cursado, ya que es solo mediante la exposición a la lengua que se garantiza su aprendizaje.
- 9) Determinación de los cursos o recorte del universo de estudiantes: les estudiantes se someten a un diagnóstico para conformar grupos de trabajo del siguiente modo:
 - a) sujetos cursantes;
 - y b) sujetos no cursantes.

Los sujetos que se identifican como principiantes deben cursar, aquellos que tienen conocimientos previos están eximidos del cursado, pero deben rendir las evaluaciones periódicas y final para acreditar el espacio curricular.
- 10) Sistema de evaluación: se evalúan todas las competencias, orales y escritas, y el lenguaje de especialidad.

5. A modo de cierre

No podemos decir que hay conclusiones en un estudio exploratorio incipiente. No obstante, y gracias el análisis de la situación actual, hemos organizado el cierre como en torno a un par de tensiones que sería interesante resolver. Son las siguientes:

- 1) La tensión entre la necesidad, manifestada por estudiantes, docentes, coordinadores y profesores del desarrollo de competencias lingüísticas, académicas o profesionales, en lenguas extranjeras y

el lugar marginal que ocupan en los planes de estudio. Dejar la capacitación en lenguas extranjeras solo en manos de las posibilidades individuales o familiares de los estudiantes es altamente arriesgado porque corremos el riesgo de generar un nuevo filtro.

- 2) La tensión –por momentos, contradicción– entre la adhesión a políticas de internacionalización de los estudios superiores con la escasa oferta de idiomas. La internacionalización de las universidades tiene que ser una realidad, no un proyecto. Para lograrlo, hay que generar no solo la necesidad de comunicarse en diferentes lenguas sino también la curiosidad por las lenguas segundas y extranjeras, cercanas y lejanas.

Proponemos hacer una reflexión hacia el interior de cada instituto y de cada cátedra para que se diseñen actividades que promuevan la comunicación pluricultural y plurilingüe. Para que ello tenga efecto multiplicador entre los estudiantes, tienen que comprometerse también los docentes, coordinadores, directores. Tenemos que promover actividades en diferentes lenguas, en todos los espacios.

Referencias bibliográficas

- Acosta, S. P. y Zonana, V. (2016). Lenguas extranjeras en el currículum universitario: El caso UNCuyo. En M. del V. Gastaldi y E. I. Grimaldi (Comp.), *Políticas lingüísticas y lenguas extranjeras en el Nivel Superior*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Balduzzi, M. M. (2011). Representaciones sociales de los estudiantes universitarios y relación con el saber. *Espacios en Blanco*, 21(2), 183-218.
- Balduzzi, M. M. y Corrado, R. E. (2010). Representaciones sociales e ideología en la construcción de la identidad profesional de estudiantes universitarios avanzados. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 12(2), 65-83.
- Bein, R., Bengochea, N. y Sartori, M. F. (2016). “Yo leo inglés, vos lees francés, ellos se quedan afuera...”. La resistencia a las lenguas extranjeras en el nivel superior”. En M. del V. Gastaldi y E. I. Grimaldi (Comps.), *Políticas lingüísticas y lenguas extranjeras en el Nivel Superior*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Carbonetti, M. y González, L. (2016). La normativa: ¿qué lenguas se deben aprender en la universidad? En M. del V. Gastaldi y E. I. Grimaldi (Comps.), *Políticas lingüísticas y lenguas extranjeras en el Nivel Superior*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Consejo de Europa (2001). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Instituto Cervantes / Anaya.
- Fernández Lamarra, N. (Dir.) (2018). *La educación superior universitaria argentina: situación actual en el contexto regional*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Relevamientos sociolingüísticos en el ámbito universitario del conurbano bonaerense



LIBERTAD FRUCTUOSO

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad Nacional de Hurlingham

LAURA CAROLINA GONZÁLEZ

*Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad Nacional de Hurlingham /
Universidad Nacional de José C. Paz*

Resumen

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Lenguas y territorio: una aproximación a la diversidad lingüística de las prácticas discursivas en la universidad”, radicado en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. El proyecto tiene como objetivo reflexionar sobre el multilingüismo en las universidades del conurbano bonaerense de reciente creación. En esta instancia, nos proponemos analizar los instrumentos de relevamiento sociolingüístico en el campo educativo, específicamente, en el nivel superior, desde un punto de vista teórico-metodológico. Los problemas relativos a la obtención de datos sobre uso y conocimiento de lenguas de estudiantes de educación superior se vinculan con los instrumentos de recolección de datos (a nivel nacional, provincial y jurisdiccional) y con la tensión existente entre política y planificación lingüística en distintos niveles de gestión: un nivel macro o estatal, un nivel meso o institucional y un nivel micro, relativo a la interacción entre los sujetos. Por eso, es importante indagar acerca de qué datos son pertinentes para llevar a cabo acciones al interior de las universidades que contemplen la cuestión de las lenguas y sirvan de insumo para el diseño de políticas educativas. Además, observaremos el modo en que se tiene en cuenta el vínculo del territorio y las comunidades de migrantes con las instituciones. Entonces, en este trabajo, realizaremos una breve historización de los instrumentos (encuestas sociolingüísticas y censos poblacionales) que se han aplicado en la Argentina desde la creación del Estado nacional para la obtención de datos lingüísticos a nivel nacional, provincial y local, en particular, del conurbano bonaerense. Luego, describiremos los principales objetivos de la instrumentación de una encuesta de lenguas en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ).

Instrumentos de recolección: estado de la cuestión del marco teórico-metodológico

La sociolingüística surge en la década de 1960 como una disciplina que estudia las lenguas y su vinculación con variables sociales. Inicialmente, analizaba las variedades urbanas en relación con categorías de clase, educación, edad, género. Por otro parte, se desarrolló la dialectología, que estudia las variaciones geográficas y sociolingüísticas de las lenguas, es decir, las variedades en función de los territorios. Sin embargo, actualmente, existen numerosos modos de organizar las corrientes de la sociolingüística que incluyen perspectivas de esta subdisciplina. Nos parece interesante aquí seguir la distinción de Alejandra Cebrelli (2018), quien distingue tres campos de investigación sociolingüística: el variacionismo, la sociología del lenguaje y la etnografía de la comunicación. Según la autora, el variacionismo se dedica al estudio de la variación lingüística asociada a factores sociales en un hablante o comunidad de hablantes. Por otra parte, la sociología del lenguaje analiza las acciones y decisiones sobre el lenguaje de grupos, organizaciones, estados nacionales o supranacionales, es decir, estudia las políticas lingüísticas. Por último, la etnografía de la comunicación se refiere al uso del lenguaje por parte de los miembros de un determinado grupo: las situaciones en que se produce ese uso, las estructuras de diverso orden que lo sostienen, las funciones a que sirve y reglas que siguen los interlocutores, así como las diferencias y variaciones que se observan entre diversos grupos.

Desde la sociología del lenguaje, se definieron algunos términos para explicar las situaciones de lenguas en contacto como diglosia, bilingüismo, entre otros (Unamuno, 2004), y algunas modelizaciones. Desde este campo de análisis, Boyer (2009) distingue una sociolingüística cooperativista de una conflictivista. Así propone cuatro modelizaciones que explican el contacto o conflicto de lenguas y las configuraciones bi o plurilingües de tipo diglósico. Las diferencias de estas corrientes se relacionan con el lugar que ocupan las ideas de representaciones y actitudes. En situaciones de diglosia, las perspectivas que analizan las lenguas en contacto son la sociolingüística interaccional y la etnoprágmatca.

Por otra parte, en cuanto al tipo de análisis, se puede pensar en dos vertientes, en numerosos casos interdependientes, dentro de la sociolingüística: la vertiente empírica, encargada de la recolección de datos, y la teórica, que se propone reflexionar sobre los datos obtenidos (Cebrelli, 2018).

En cuanto a la recolección de datos, existen coincidencias en los aspectos metodológicos de diferentes estudios que se centran en el relevamiento, la selección, la jerarquización y la organización de corpus analíticos. En estos trabajos, se privilegian las metodologías de tipo cualitativo y otras provenientes de la etnografía del habla (que aborda de forma interdisciplinaria el estudio del lenguaje en su contexto sociocultural). Las estrategias más utilizadas son, por un lado, la entrevista a partir de preguntas abiertas y, por el otro, la grabación de las respuestas, la elicitación de voces, la resolución de agrupamientos de palabras (para luego aplicar una metodología cuantitativa de tabulación de algunos resultados), además del análisis cualitativo para valorar los usos y las respuestas. Los métodos cualitativos devienen de los abordajes teóricos elegidos por los y las investigadoras para realizar el análisis, perspectivas directamente relacionadas con el tipo de objeto a analizar. La modalidad cualitativa tiende a analizar representaciones, actitudes e ideologías lingüísticas. Algunos estudios han

reflexionado sobre las técnicas de recolección de datos y la figura del investigador sociolingüista (De Matteis y Rígano, 2012).

Por otra parte, la modalidad cuantitativa encuentra tradición especialmente en la demolingüística (Olivares, 2009). La demolingüística estudia, fundamentalmente, la cantidad, la distribución y la movilidad de los grupos lingüísticos, a partir del análisis de variables como el conocimiento, el uso o la adquisición de lenguas. Los instrumentos que utilizan estos estudios son los censos con preguntas lingüísticas o las encuestas (Torres i Pla, 2011). Si bien la demolingüística surge en Canadá en la segunda mitad del siglo XX, actualmente, tiene un desarrollo particular en Cataluña (Querol, 2009; Torres i Pla, 2011).

Australia, Birmania, Francia, India, España y Estados Unidos, entre otros. Estos instrumentos tienen como ventaja el hecho de que permiten registrar poblaciones enteras, obtener distintos tipos de desagregación territorial y cruzar variables lingüísticas con otras variables censales: demográficas, económicas y sociales. Sin embargo, existen algunos cuestionamientos acerca de los modos de preguntar sobre las lenguas: qué categorías relevar (lengua materna, lengua segunda, lengua de enseñanza), qué términos usar (idioma, lengua, dialecto), qué nombres usar para cada lengua (nombres comunitarios, nombres dados por otros grupos), entre otros.

En cuanto al campo de investigación específico sobre diversidad lingüística, en educación superior hay estudios que abarcan diversas temáticas. Por un lado, algunas investigaciones se refieren a la discusión sobre la globalización y la supremacía del inglés como lengua de la ciencia y su incidencia en los planes de estudio de lengua extranjera de las carreras de grado (Ortiz, 2009; Hamel, 2013). Otros trabajos relevan la presencia de lenguas (extranjeras, de migración, indígenas) en las ofertas de enseñanza de centros de extensión o laboratorios universitarios pagos (Carbonetti y González, 2016). A su vez, existen resultados de experiencias relativas a la movilidad de estudiantes y al estudio del español como segunda lengua en el contexto de internacionalización de la educación superior (Fittipaldi, Mira y Espasa, 2012).

Relevamientos lingüísticos poblacionales en la Argentina: nivel nacional, regional, provincial, distrital, municipal, institucional

Como mencionamos anteriormente, los estudios en demolingüística parten de los resultados que arrojan ciertos instrumentos de recolección de datos como censos y encuestas. El diseño de esos instrumentos responde a diversos factores y está condicionado por la realidad política de cada región o país. En la Argentina, la representación sociolingüística de país monolingüe aún persiste. En este sentido, el censo nacional (elaborado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC] de la República Argentina cada diez años), uno de los instrumentos más significativos en términos de estudios demográficos, hasta el momento, no incluye preguntas lingüísticas.

En tanto, existen otros instrumentos para relevar minorías. El primer antecedente para el relevamiento de pueblos indígenas lo constituye el Censo Indígena Nacional (CIN) de 1966-1968. Este censo fue realizado por un organismo creado para tal fin, pero sus resultados quedaron inconclusos porque no se le otorgó una prórroga al organismo para finalizarlos. En 2004 y 2005, el INDEC relevó la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI). En esa oportunidad, el INDEC tomó

como referencia los hogares en los que el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas de 2001 registró al menos una persona perteneciente o descendiente de pueblos indígenas. En la ECPI se ha relevado información acerca del uso de lenguas o idiomas indígenas.

Existen otras mediciones provinciales de pueblos indígenas. Las primeras a nivel provincial fueron el Censo Aborigen de Formosa de 1970 y el Primer Censo Aborigen Provincial de Salta de 1984. Para el censo de Formosa, por ejemplo, se anexó un cuestionario específico similar al censo nacional de población de 1970.

Otros registros poblacionales sobre pueblos originarios son producto del relevamiento de algunas comunidades indígenas, entre los que se destacan en el nivel nacional, el Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RENACI) del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI)² y los del Equipo Nacional de Pastoral Aborigen (ENDEPA). De todas formas, en estos relevamientos, no hay registros sobre las lenguas.

Otros relevamientos de poblaciones específicas como la población afrodescendiente y la población con discapacidad o la Encuesta Complementaria de Migraciones Internacionales de 2002-2003 (INDEC) tampoco incluyen preguntas sobre lenguas.

Relevamientos en el ámbito universitario

Para observar las acciones sobre las lenguas que se dan al interior de las instituciones de educación superior, cabe hacer referencia a cierta normativa que regula las prácticas educativas. En primer lugar, la Constitución Nacional omite la cuestión de las lenguas cuando menciona el derecho a enseñar y aprender (artículo 14). Solo en el inciso 17 del artículo 75 (agregado de la reforma constitucional de 1994) se establece el derecho a la educación intercultural bilingüe para pueblos indígenas. Por otro lado, la Ley de Educación Nacional N° 26.206 incorpora la cuestión de la diversidad lingüística desde el establecimiento de la modalidad de Educación Intercultural Bilingüe (para pueblos indígenas), y regula el dictado de lenguas extranjeras en la educación primaria y secundaria. Sin embargo, esta ley no tiene alcance en el nivel de estudios superiores. En cambio, aún está vigente la Ley de Educación Superior N° 24.521, sancionada en 1995, que no prevé ninguna orientación respecto al uso de las lenguas en las instituciones de educación superior, ni menciona cuál o cuáles deben ser las lenguas de enseñanza (Bein, 2014). Esta omisión retroalimenta este imaginario del español como única lengua posible de la educación en institutos terciarios o en universidades en la Argentina.

Sin embargo, hay acciones interesantes que dan cuenta de la importancia que ha cobrado el relevamiento y la descripción de la diversidad lingüística en algunas de estas instituciones. En cuanto a recolección de datos, en las universidades nacionales del conurbano bonaerense, existen algunos relevamientos y observatorios que cabe aquí mencionar. El relevamiento existente en el Observatorio del Conurbano Bonaerense (iniciativa del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento [UNGS])¹ da información sobre cantidad y distribución de la población del conurbano y sobre los hogares y familias. Entre los temas relativos a la información sociodemográfica

1 Ver: <http://observatorioconurbano.ungs.edu.ar/>

fica no incluye la dimensión lingüística. En cuanto a lenguas extranjeras, la UNGS tiene el espacio de Lenguas Extranjeras y Segundas Lenguas que depende del Instituto del Desarrollo Humano. En la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), existe el Centro de Estudios del Lenguaje en Sociedad (CELES),² centrado mayormente en perspectivas interaccionistas con lenguas indígenas. Además, la UNSAM cuenta con el Centro Para el Estudio de Lenguas (CePEL), focalizado en lenguas extranjeras.

La Universidad Nacional de La Plata (UNLP) desde el Centro de Estudios e Investigaciones Lingüísticas (CEIL) se dedica, fundamentalmente, a la etnopragmática. La Universidad de Buenos Aires (UBA) tiene programas de lenguas de discapacidad. En el Centro de Idiomas dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras se dictan lenguas indígenas (no son curriculares). Por otra parte, cabe mencionar el Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Este observatorio funciona como un intercambio de información relevante sobre diversidad en Latinoamérica (recopilación de notas periodísticas sobre el tema, por ejemplo) a partir de la red social Facebook.

Proyección para implementar el instrumento en UNAJ

La UNAJ está situada en la intersección entre Florencio Varela, Berazategui y Quilmes. En cuanto a las comunidades de migrantes, por una parte, se encuentra la colectividad japonesa de Florencio Varela, cuya historia se remonta a la primera mitad del siglo XX. Actualmente, existe un predio de la Asociación Japonesa de Florencio Varela, donde se realizan actividades educativas, deportivas, culturales. Además, en el predio funciona un colegio, el “Nihongo Gakko”. Por otra parte, existe una extendida población boliviana que se ubica en lo que se denomina el “cordón hortícola” del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). Desde la década de 1970, se dedican, fundamentalmente, a la producción hortícola. Según el Censo Hortícola Bonaerense de 2001, el 32,1% de los productores hortícolas de la zona sur del AMBA son de origen boliviano. Algunos de estos migrantes trabajan como tanteros o medianeros y otros son arrendatarios o propietarios de quintas (lo que algunos autores denominan “escalera boliviana” en relación con la movilidad ascendente). Otros trabajan en la construcción, la venta ambulante, o en los denominados “talleres clandestinos” de la industria textil. Se registran numerosas redes sociales y culturales transurbanas y transnacionales en los distintos lugares de residencia posmigratoria boliviana. A su vez, según el censo nacional de 2010 (INDEC, 2012),³ se registra una comunidad migrante paraguaya que es de un 4%. La comunidad boliviana relevada por ese censo es de un 0,9%, pese a que sus tareas en la comunidad tengan un rol clave en la economía local con las huertas.

2 Ver: <http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/celes/>

3 De un total de 426.005 habitantes en Florencio Varela, 3.847 son bolivianos (0,90%), 16.995, paraguayos (3,99%), 2.068, uruguayos (0,49%), y 857, peruanos (0,20%). De un total de 24.889, 5,84% son migrantes.

Fundamentación de la encuesta para UNAJ

Para el diseño de la encuesta a instrumentar en UNAJ, partimos desde una perspectiva de la sociolingüística conflictualista (Unamuno, 2004). En este sentido, pensamos que la observación sobre la diversidad de lenguas en una institución como la universidad se relaciona con cuestiones políticas, ideológicas y sociales de los grupos que se disputan los usos legítimos y los ámbitos de enseñanza y aprendizaje. La inclusión de preguntas lingüísticas en instrumentos de medición como censos o formularios de inscripción con los que cuenta la Universidad permite obtener información acerca de las competencias lingüísticas de las y los estudiantes y de las lenguas en uso. Por una parte, se vuelve un insumo necesario para investigaciones sociolingüísticas y para la elaboración de estrategias de enseñanza tanto del español como lengua segunda como de lenguas de inmigración antigua (italiano, francés, alemán, etc.) o reciente (chino, coreano, etc.), de lenguas de los pueblos originarios, del portugués como lengua regional, de lenguas aprendidas como extranjeras dentro o fuera del sistema escolar, o de la lengua de señas argentina. Asimismo, al tratarse de instrumentos de carácter obligatorio, las respuestas pueden permitir visibilizar fenómenos lingüísticos que de otro modo no podrían registrarse.

Por otra parte, los datos cuantitativos obtenidos a partir de este tipo de instrumentos pueden ser útiles para estudios interpretativos y complementarse con otros métodos de recolección de datos de tipo cualitativo. En este sentido, la información de tipo lingüístico puede ser cruzada con otras variables como las etarias, las de género, las socioeconómicas, etc. En la encuesta propuesta, en particular, esperamos recolectar información de tipo ámbitos de enseñanza y aprendizaje de las lenguas y ámbitos de uso.

Diseño de la encuesta para estudiantes de UNAJ

1. Además del castellano, ¿qué otra(s) lengua(s) podés hablar o entendés?

2. ¿Entendés o hablás alguna de estas lenguas?

Aymara

Chino

Churupí

Chorote

Coreano

Guaraní

Japonés

Lengua de Señas Argentina (LSA)

Portugués

Quechua

Toba

Otras

2.1. En caso afirmativo, ¿cómo aprendiste la lengua?

Mis padres me hablaban en esa lengua en casa

Otro(s) pariente(s) me hablaban en esa lengua

Se hablaba en el barrio

Se hablaba en la escuela

La estudié de grande

2.2. ¿Cuándo usás la lengua?

Para hablar con alguien de mi familia

Para hablar con mis amigos

Para leer

Para escribir

Para escuchar radio/música

Nunca

Otras

Conclusiones

En este trabajo, hemos dado cuenta de las técnicas de recolección de datos sobre las lenguas en diferentes niveles: macro, meso y micro. Pudimos ver que las perspectivas teóricas abundan en reflexiones en relación con los relevamientos sociolingüísticos, sin embargo, a nivel empírico, hay pocas que articulen los tres niveles. Hemos observado que la adopción de los instrumentos responde, por un lado, a la perspectiva teórica adoptada. Por último, el relevamiento está condicionado por representaciones sociolingüísticas y por las políticas lingüísticas que se despliegan en cada ámbito de aplicación.

En cuanto a nuestra encuesta, las preguntas fueron planteadas de manera clara y concreta, lo cual fue importante para el trabajo. Asimismo, consideramos que es necesario no trabajar con términos confusos como lengua primera, segunda o materna, ya que entorpecen el relevamiento.

En el caso de las universidades del conurbano, creemos que es fundamental seguir instrumentando dispositivos que permitan reconocer la diversidad de lenguas y variedades tanto del territorio en el que estas se inscriben como en los espacios institucionales.

Referencias bibliográficas

- Argentina, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RENACI). *Listado de comunidades indígenas - 2019*. Recuperado de: https://datos.gob.ar/dataset/justicia-listado-comunidades-indigenas/archivo/justicia_ed21e2f7-961f-4b19-8a00-0030c6cdd6ef
- Bein, R. (Ed.) (2014). *Legislación sobre lenguas en la Argentina. Manual para docentes*. Recuperado de: <http://www.linguasur.com.ar/panel/archivos/8e7b4dd361b63f707ab820a8c595f447manual-para-docentes.pdf>

- Boyer, H. (2009). Contactos y conflictos de lenguas: aproximación sociolingüística a las configuraciones de tipo diglósico con atención particular a los casos de Cataluña, de Galicia y del Paraguay. *Signos Lingüísticos*, 10, 9-32.
- Carbonetti, M. y González, L. C. (2016). La normativa: ¿qué lenguas se deben aprender en la universidad? *IV Jornadas Internacionales de Lenguas Extranjeras "Políticas Lingüísticas y Lenguas Extranjeras en el Nivel Superior"*. Jornadas llevadas a cabo en el Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral.
- Cebrelli, A. (2018). Diversidad sociolingüística en Argentina. Estado de la cuestión. *Mediaciones*, 14(20), 70-118. doi: <http://dx.doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.14.20.2018.70-118>
- De Matteis, L. y Rígano, M. (2012). Cuestiones metodológicas en el trabajo de campo: la figura del sociolingüista y sus representaciones socio-discursivas. En A. Martínez y A. Speranza (Eds.), *Rumbos Sociolingüísticos* (pp. 37-52). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Equipo Nacional de Pastoral Aborigen (ENDEPA). Mapa de pueblos. Recuperado de: <http://www.endepa.org.ar/mapa-de-pueblos/>
- Fernández, F. M. y Roth, J. O. (2006). *Demografía de la lengua española*. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Internacionales.
- Fittipaldi, R., Mira, S. y Espasa, L. (2012). Movilidad de estudiantes de educación superior en el contexto de las migraciones contemporáneas: La experiencia de la Universidad Nacional del Sur. *Revista Universitaria de Geografía*, 21(1).
- Hamel, R. E. (2013). El campo de las ciencias y la educación superior entre el monopolio del inglés y el plurilingüismo: elementos para una política del lenguaje en América Latina. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 52(2), 321-384.
- INDEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) (2010). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*. Recuperado de: https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf.
- INDEC ---- (2002-2003). *Encuesta Complementaria de Migraciones Internacionales*. Recuperado de: https://www.indec.gob.ar/micro_sitios/webcenso/ECMI/index_ecmi.asp.
- INDEC (---- (2004-2005). *Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas*. Recuperado de: https://www.indec.gob.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/pueblos/ampliada_index_nacionales.asp?mode=00.
- (2010). *Relevamiento de poblaciones específicas: población afrodescendiente*. Recuperado de https://sitioanterior.indec.gob.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=21&id_tema_3=100.
- INDEC ---- (2012). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010*. Recuperado de: https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf [fecha de consulta: junio de 2019].
- Olivares, D. (2009). La utilización de los censos de población como instrumento para el conocimiento de las lenguas de un país. *Revista de Estadística y Sociedad*, 37, 15-17. Recuperado de: <http://www.revistaindice.com/numero37/p15.pdf>.
- Ortiz, R. (2009). *La supremacía del inglés en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Querol, E. (2009). Demolingüística: nova enquesta demogràfica, nous mètodes i noves dades.

Llengua i ús: revista tècnica de política lingüística, 46, 95-108. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/LlenguaUs/article/view/225988/307561>.

Torres i Pla, J. (2011). La demolingüística en els territoris de llengua catalana. *Treballs de sociolingüística catalana*, pp. 183-192.

Unamuno, V. (2004). Cuando las lenguas se encuentran. Algunos problemas empíricos. En A. Raiter y J. Zullo (Comps.), *Sujetos de la lengua. Introducción a la lingüística en uso* (pp. 137-161). Buenos Aires: Gedisa.

----- (2010). Plurilingüismo y formación de maestros indígenas en la Argentina. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 3(2), 88-97.

Capítulo 8

Epílogo: Más acá del centro y la periferia



Alto Guiso y el concepto de *borderland*¹



FABIÁN BANGA
Berkeley City College

*...en cuanto a vos patria
sí patria a vos te estoy hablando
a vos esa que está detrás de la palabra
“y bueno soy argentino”*

César Fernández Moreno

A mediados de los años noventa surge un término en la academia norteamericana, especialmente en el área de estudios culturales, que va a generar una fructífera producción crítica, principalmente en el campo de *chicano studies*, que es el concepto que en inglés se conoce como *borderland*. *Border* significa frontera, ya que refiere al marco, la línea divisoria. Pero *borderland*, con el agregado de la palabra *land*, que significa “territorio”, permite enfatizar y agregar el componente que aclara que de lo que se está hablando no es simplemente de la línea divisoria, sino del territorio en la frontera, el espacio que existe en esa división que por consiguiente no es ni uno ni el otro lado de la frontera. De ahí que la traducción de *borderland* se aproxima mucho más a “territorio de frontera” que a solamente “frontera”. Este concepto inspiró una fructífera idea que fue ampliamente trabajada por grupos en el área de estudios de género –especialmente en *queer studies*– y estudios étnicos. Particularmente útil es este tema en estas áreas, ya que, por ejemplo, los chicanos –descendientes de mexicanos que viven en los Estados Unidos–, como muchas otras minorías, lidian con la realidad de sentirse en muchos casos excluidos del imaginario nacional, dominado por la hegemónica cultura anglosajona. El mismo espacio de tensión que vemos desde la perspectiva de la etnia lo podemos

1 Este texto es la introducción al libro Banga, Fabian y Martín Biaggini (Eds.) (2017). *Alto Guiso: poesía matancera contemporánea*. Buenos Aires: Leviatán. Todas las citas de los poemas refieren a este mismo libro.

ver también en el área del género y la clase. Pero la pregunta va más allá del simple estrago de etnias. La cuestión ronda en el desarrollo de un estado de ciudadanía en el que el imaginario no pertenece solamente a un territorio, sino a más de uno. Los latinos mexicanoamericanos –los puertorriqueños tienen una realidad muy similar– viven en un país en el que la relación con la cultura de sus padres/madres no concluye con la definitiva inmigración de sus antepasados, sino que se retroalimenta constantemente por la cercanía geográfica y cultural que existe entre los Estados Unidos y el país de sus padres. Especialmente en el sur del país con los mexicanoamericanos y en Nueva York con los puertorriqueños. En algunos casos el tema de cruce de fronteras no es fenómeno de inmigración, sino acontecimientos históricos de reorganización de los territorios. Los Ángeles y Santa Fe –la primera fundada oficialmente en 1781 por Felipe de Nevey; la segunda mucho antes, en 1607, por españoles– son ejemplos de territorios hispánicos pasados a estadounidenses por fenómenos históricos. California en su totalidad y la historia de Mariano Guadalupe Vallejo es otro ejemplo. Ni que hablar si tomamos como ejemplos los pueblos originarios, no solo de los Estados Unidos, sino de todas las Américas.

El tema de la inmigración de latinos en los Estados Unidos nos es especialmente útil a la hora de entender el fenómeno del *borderland* porque es un ejemplo de retroalimentación y constitución de una cultura que se construye desde dos espacios. Estas crean el contexto para que surja una nueva cultura e imaginario que, si bien toma identidad de dos lugares, se constituye como una tercera realidad. Esta tercera realidad sería lo que en este texto entendemos como *borderland*.

Esta construcción teórica podría sernos útil a la hora de intentar entender La Matanza y el conurbano en general, por su constante construcción mnémica basada en el anexo que este territorio implica. Si nuestro país tiene algo cierto es que no es en lo más mínimo federal. La centralización de poder en su capital es obvia. Pero considerar a nuestro territorio un espacio de *borderland* genera muchas más preguntas que respuestas. ¿Hasta qué punto esta constante transacción cultural con espacios territoriales no habla en realidad de nosotros mismos e ideas que hemos construido en el conurbano? Esto haría que el conurbano en su constante diálogo con el centro se constituya desde su otredad, pero al mismo tiempo ¿no cuestiona la validación de este centro? Si el conurbano es territorio de frontera, ¿cuál sería el espacio con el que limita en contraposición a la metrópolis?

Literatura y territorio

Hablar de una literatura en relación a un territorio plantea un problema *a priori*, ya que toda clasificación implica una exclusión de aquello que no entra dentro de los parámetros de esta clasificación. En muchos campos esta exclusión puede llegar a ser necesaria y no ser un problema, pero cuando hablamos de literatura y sobre todo de construcciones estéticas en relación a una región, el problema se magnifica. Más aún, toda clasificación plantea una resistencia. Rolando Hinojosa nos recuerda en su introducción a *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology* titulada “Redefining American Literatura” cuán difícil fue a finales del siglo XIX introducir el concepto de literatura estadounidense en las mismas universidades de los Estados Unidos. La cátedra que se creara en Harvard en 1896 por William Lyon Phelps y que se enfocara sobre la local “*American Literature*” y que tuvieran en su lista a autores como Poe, Hawthorne, Melville,

Whitman y Dickinson no solamente fue cancelada en un semestre, sino que casi le costó el puesto a Phelps. Toda legitimación o intento de legitimación produce tensión porque todo canon es arbitrario y una manifestación sociopolítica de los espacios de poder. Si bien la visión de Phelps termina con el tiempo siendo aceptada –en todas las universidades de los Estados Unidos se ofrecen hoy clases o programas en literatura estadounidense– derivó el mismo dilema a la enmarcación de otras literaturas, como por ejemplo la literatura afro e hispanoestadounidense, entre otras. Más aún y pensando esas listas que con el tiempo se volvieron canónicas, ¿qué le llevaría a Phelps agregar a su lista una obra de Poe, y no una de Twain? ¿por qué sí Walt Whitman y no Frederick Douglass? ¿qué hace que Wikipedia titule a Whitman un escritor americano, y a Douglass un escritor afro-americano? Es decir que, a esos espacios, que con el tiempo se fueron legitimando, lo único que los legitima es su constante auto-cuestionamiento.

Nosotros tenemos que traer estas preguntas a nuestro propio espacio de trabajo y cuestionarnos el por qué llamar a Cao o Chappa escritores del conurbano y no directamente escritores argentinos. Voy a proponer que esta designación no parte desde el componente estético del escritor. Ni siquiera surge desde el objeto estético, sino de una ubicación contextual que se construye desde el imaginario de pensadores que son foráneos a La Matanza y/o al conurbano. Será la academia del “centro” la que ubique a esta literatura como periférica. Si el objeto estético es el conurbano y sus características –este *borderland* anexado y nunca incorporado al centro– tendríamos que decir que Jorge Luis Borges y Roberto Arlt son más escritores del conurbano que Pedro Chappa u Omar Cao. Es decir que si bien la pregunta primaria ronda el tema de la pertenencia se encara esta pregunta con mucha subjetividad. ¿No hay ecos de la generación del 37 y su Salón Literario en esta cuestión? Tema que retornará en las vanguardias y su dimensión criollista, pero al mismo tiempo europeizada que ya señalara en su momento Adolfo Prieto. Tema que se verá inclusive antes de la vanguardia.

Una colección de canciones del payador argentino Gabino Ezeiza, editada por Natalio Tommasi en 1904, ofrece en su tapa la imagen de una mujer joven, elegantemente ataviada y peinada a la moda europea del novecientos, que tañe las cuerdas de una mandolina mientras ve alejarse a un hombre entre las frondosidades de un jardín. Con el mismo título, pero impresa en 1897, otra tapa presenta un movimiento de danza, de dudosa filiación regional, aunque de seguro entronque europeo, y otra, sin fecha, el baile de dos jóvenes acompañado (Prieto, 1988: p. 55).

El tema pasa por el constante retorno al campo como elemento primario –“Campo nuestro”, con Girondo, El Martínfierrismo, “Fundación mítica de Buenos Aires” y *Cuaderno San Martín* (1929), en Borges–. Es decir, la pregunta es qué nos constituye literariamente. ¿Y qué legitima estas literaturas y lenguas? En los poetas matanceros, sin hacer una absoluta generalización, late el tema, pero ya superado y constituido en temas generacionales evidentemente motivados por los acontecimientos históricos. La represión que ha sufrido el conurbano se permeabiliza en la poesía de Omar Cao, Gino Bencivenga, Hugo Salerno y Pedro Chappa. El cambio constante, la memoria de Yiyi, “los huesos del timonel”. En los más jóvenes, el tema pasa por lo inmediato, en la visión del barrio “que se sube a los andamios” manteniendo el discurso interno del poeta con un “yo” muy intenso, con un ojo que busca en lo interno y el contexto que lo rodea.

Si bien se ha discutido ya mucho lo preciso que es que una revista local se haya titulado *Contrabando*, habría que señalar que el contrabando es también algo muy íntimamente ligado a nosotros

como nación, y a la independencia económica del puerto de Buenos Aires; latitud prácticamente abandonada por la corona en el siglo XVII. Es decir que, si bien contrabando puede referir a esa permeabilización que hay entre la periferia y la metrópolis, hay una implicancia y llamado al origen de la patria, un origen profundo e inseparable del carácter nacional argentino. Lo interesante es que la conexión histórica, no es simplemente en lo obvio, sino que es una imposición que no permite alternativas. No hay una opción en esta decisión. ¿Puede ser este, ese motor agobiante hasta sarratreno y surreal que ronda estos poemas? Es una inevitabilidad que encontramos en ejemplos de la literatura canónica argentina, como en Roberto Arlt. ¿Qué no hay de matancero en *El Matadero*, de Echeverría? En palabras de Futoransky, “En una caja fuerte, en el fondo y bajo llave, el dolor fundacional” (p. 7).

Lo fundacional no es el único factor que pareciera estar presente. Hay un imaginario local que se ve en imágenes cotidianas, enmarcadas en algunos casos, en técnicas conversacionales, directa influencia de Gelman y ecos de la originaria poesía de vanguardia –Girondo– sobre todo cuando el poeta navega el territorio como un *flâneur*, un Baudelaire criollo.

La legitimización

El estrago entre el subalterno y la ideología dominante es una lucha en términos del poder, diría Frantz Fanon; pero al mismo tiempo es un estrago intrínseco en el subalterno, por una identidad y reconocimiento público de esta identidad (Fanon, 1952).

Es por esto que habría que afirmar un comentario que se repite mucho a la hora de pensar esta literatura del conurbano, que es que toda escritura del conurbano es marginal. Se podría agregar que no solo la escritura o toda producción estética es marginal cuando es del conurbano, sino que esta marginalidad parte de lo más íntimo del término; su conexión con su ubicación en el margen. Desde ya la palabra “conurbano” implica un anexo y no una pertenencia. Es, en términos poscolonialistas, una negación de la identidad. Todo discurso referido al conurbano, en términos de piqueteros, cartoneros, villeros, o todo contexto que implique otredad, es una forma de negación de una identidad polifacética y polifónica. La negación no está en la anulación de su presencia, sino en la imposición de un absoluto que no permite múltiples posibilidades. Hace algún tiempo había una frase dando vueltas en el internet que decía algo como “yo quiero ir a trabajar para darle de comer a mis hijos, pero no puedo porque están los piqueteros que tienen hijos que comen de los subsidios que yo pago con mis impuestos”. La afirmación es irreconciliable con cualquier tipo de matices, yo –la primera persona del singular– tengo esta realidad personal que se equipara con la realidad de toda esta población –tercera persona del plural–. Por eso imágenes como la de piqueteros encapuchados cortando la autopista Buenos Aires-La Plata sea fructífero caballito de batalla en los medios masivos y hegemónicos a la hora de representar esa “otredad” que anula cualquier pluralidad. Ese piquetero no tiene rostro, hay que clonarlo, privarlo de identidad. “Son todos chorros” “Que se vayan todos”.

Se podría interpretar esto también desde la visión de la censura en términos de Foucault y su división entre locura y razón. Aquel que se ubica en el espacio canónico de producción del discurso proyecta socialmente una negación para con todo aquel que amenaza esta coherencia subjetiva. Esta imposición del discurso dominante para con el marginal produce naturalmente un miedo innato y

fascinación que por medio de la censura se intenta equilibrar y reconciliar. Un acto represivo que en términos psicoanalíticos será un fracaso de percepción, lo que hará que el ego fabrique estas conexiones que serán una visión distorsionada de la realidad.

En este marco, habría que entender que todo acto de censura hace del discurso reprimido el máximo discurso, el centro de la realidad misma. Esta subversión de roles produce un fenómeno que se presenta marcadamente en la producción estética argentina de los últimos años, que es la fascinación por lo marginal. Fascinación que, si bien parte desde los espacios de poder, se propaga en numerosas producciones artísticas. De ahí que en estos tiempos encontremos una multiplicación de producciones mediáticas que tienen como objeto estético el marginal fetichizado (*El Puntero, El Marginal*, etc.). Este fenómeno parte de un concepto también de Foucault que propone que el mismo acto de censura valida al producto censurado, haciéndolo centro de la realidad social. Es como decir que la insistencia de la negación o represión de una cosa la haga a esta más deseable.

Este espacio fetichizado del conurbano es desmantelado por los poetas de esta antología proponiendo una alternativa. El carro tirado no es el de los otros, Chappa nos recordará que es nuestro. El barrio no es allá en el mitológico y nostálgico limbo del tango, Pajarito la traerá aquí con solamente un posesivo. Alba nos recordará que #NiUnaMenos no es solamente un fervor mediático, es el padecer acá y el ahora en nuestras latitudes. Gino reconstruirá su Toricella Romana en Laferrere, ¿en qué otro lugar la va a construir? Esto es importante, no es una cuestión de idealización de territorio, es un espacio de pertenencia. Es una fundación.

El espacio y su polifonía

Es por esto que más allá de todo discurso hegemónico, hay una clara pluralidad de voces y matices en el conurbano, tema que hoy nos toca compilar. Al mismo tiempo, los matices polifónicos refieren también a temas en común que trascienden a sus escritores. ¿Podemos hablar en tal caso de una poesía matancera? Esta es una complicación que requirió temas e ideas que dialoguen mutuamente. Poemas que completen lo que otros poemas han comenzado y que otros continuarán. En este proceso siempre imperfecto se tuvo que sacrificar poemas valiosos. No se pensó en lo personal, sino en lo colectivo. Un territorio requiere pluralidad y en la pluralidad de esta antología se buscaron espacios y temas en común. El poema como parte de un *collage*, imagen fragmentada que funciona en relación a otro poema. ¿No es esta una característica de la literatura misma? Y los temas intertextuales en esta selección abundan. Lo interesante es que estos temas no son tan regionales como habitualmente se los juzga. Uno viene a buscar el barrio y se encuentra con una totalidad que supera límites. Estas realidades nos proponen que todo estereotipo es cuestionable y finalmente impráctico. Pero sí es evidente que estos poetas construyen colectivamente imágenes pluridimensionales, que nos hablan de una realidad íntimamente familiar y que son de última el mismo proyecto heroico del poeta. La mujer surge incesantemente y desde diferentes perspectivas a lo largo de toda la antología, entrelazándose para mostrarnos una realidad con diferentes tonos, incluso independientes hasta de toda construcción heterogénea.

tu madre lleva en sus pechos
leche que no tiene dueño
y libre te hará crecer
libre y lejos del ingenio,
("Mariana" - José Paredero)
-Una niña se hamaca
en las cuerdas doradas
de la tarde.
("Convivencia", Patricia Verón, p. 143)

soportar al libidinoso vecino que te mira
hambriento
sentirte
carne
de cañón
desechable
sin alma
destinada al manoseo
("Amazona vencida", Alba Murúa, p. 100)

estoy sola y no tengo miedo
("en la habitación sin luz", María Sueldo Müller, p. 129)

Hay también una ausencia que es tan argentina, tan del sur, tan silencio de tango. Esa idea de que el tango en realidad es sus silencios. Aparece ese fenómeno en estos poetas. Hay estilos conocidos, como ya hemos dicho, ecos de la poesía de Juan Gelman y la poesía conversacional. Hay evidente representación de pérdidas corpóreas –que nos siguen pidiendo memoria–, en algunos casos representadas en el paisaje.

qué amo tantas noches, tantos días,
alrededor de qué fuego rodeo mis cenizas,
la conciencia de lo suave,
("Cómo brota lo dulce dulce", Anahí Celeste Cao, p. 105)

Antes, se reunían
en la puerta del colegio
a esperar a los hijos.
("Cruza la vía", Elizabeth Molver, p. 108)

¿Qué será de vos? ¿Estarás recitando poemas
en el cuarto del fondo, sobre la colcha escocesa,
fumando y tomando mate...?
("Carta a Yiyi", Gino Bencivenga, p. 113)

Y la espera en una estación de otro tiempo
A la que vengo
Solamente para demostrar que soy grande
("Monte", Hugo Salerno, p. 118)

Porque esta pérdida, si bien es muy local y traída de nuestras propias desapariciones, se proyecta en el entorno evocando la poesía clásica y extendiéndose al locus que no es placentero sino en constante tensión.

mi barrio/ pedacito de tierra/
es un pájaro
en el medio de las hormigas
("Villa dorrego", Pajarito, p. 155)

El caballo es todavía un medio de tracción entre nosotros.
("Hasta el milenio que viene", Pedro Chappa, p. 148)

de estos barrios cambiados,
extensamente diluidos,
estremecidos en agonías de tango,
de asfaltos que florecen los veranos
(Emigrado de la Luna, Omar Cao, p. 136)

La territorialidad como pertenencia. Esa periferia que nos es tan familiar, yo me animaría a proponer, universal.

Hay un claro diálogo entre estos poetas, ya sea esto intencional o no. La construcción de la voz común está presente. Sabemos que hay una conexión concreta en sus vidas personales. Muchos de ellos/as, estudiaron con los mismos poetas que hoy comparten esta antología. Hay una continuidad y una comunidad. Hay algo que no sabemos si llamar "grupo literario" o "generación". Es alentador y esperable que se den las condiciones para que estos proyectos literarios continúen. ¿Sería descabellado imaginar una cátedra de literatura de La Matanza en su propia universidad local o espacios de estudio? Habría que identificar a aquellos/as dedicados al tema de la crítica atentos a lo que se está produciendo en estos espacios regionales. El futuro es prometedor.

Referencias bibliográficas

- Banga, F. y Biaggini, M. (Eds.) (2017) *Alto Guiso: poesía matancera contemporánea*. Buenos Aires: Leviatán.
- Calderón, H. y Saldívar, J. D. (1991). *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham: Duke UP.
- Fanon, F. (1952). *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Editions Du Seuil.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Julio Verne en Morón



JORGE MONTELEONE²

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Hace muchos años, en los años sesenta y en una casita del suburbio rodeada de calles de tierra con zanjas para que corriera el agua, había una vez un chico al que su abuelo, un jubilado ferroviario, le regaló un libro de Julio Verne llamado *Viaje al centro de la Tierra*. Solo habían pasado cuatro o cinco años desde que el chico había aprendido a leer y apenas unos meses desde que había logrado terminar, como si subiera con esfuerzo una alta montaña, dos novelas de apretada letra, en dos columnas, como las que leía la gente grande: sin dibujos. Pero ahora tenía que entrar a las profundidades del mundo.

Todo comienzo es una repetición. Escribo otra vez la fórmula consabida del relato infantil para contar aquello que fui, ese chico con el libro de Julio Verne en Morón. Había sido yo, pero podía ser cualquiera, durante más de un siglo. Proust escribió el símil en *Sodoma y Gomorra*, el volumen cuatro de *En busca del tiempo perdido*: “tenía el aspecto atento y febril de un niño que lee una novela de Jules Verne”. Cuando Rimbaud escribe el poema “Los poetas de siete años”, imagina a un niño como si fuera un iniciado, el que atraviesa otra vez el desarreglo de todos los sentidos: un chico que blasfema y que odia a su madre de ojos azules; que reniega del libro del deber; que se toca con los dedos que pasa por los agujeros de los bolsillos de su pantalón; que se queda escondido en la letrina oliendo el relente del orín y la mierda; que, para escándalo de su casa, se hace amigo de los chicos mendigos; pero luego se encierra en su cuarto y en la cama de sábanas ásperas lee un libro de Verne donde un barco despliega las velas.

Aquella escena es, a la vez, anacrónica y extemporánea, de otra época: los instrumentos han cambiado, la inmediatez y los relatos avanzan por otras vías, pero en los años sesenta un libro era para mí una especie de talismán y no lo idealizo llevado por una ilusión retrospectiva si digo que ya era algo un poco mágico y precioso.

Al decir que esa escena *ya ha ocurrido*, al repetir la fórmula –“había una vez un chico al que su abuelo le regaló un libro de Julio Verne”–, sospechamos que toda escena originaria en verdad solo

2 Este texto es una selección curada y comentada por el autor que retoma pasajes de su libro *El centro de la Tierra (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

aparece en el ritual, existe para ser repetida en el eterno retorno de lo mismo. Vuelve, solo vuelve, pero ha dejado de suceder en el mismo instante en que es evocada y resta su resonancia. Sin embargo, cada vez que vuelvo a aquel viejo libro de Verne (1961) de la editorial Tor o cada vez que nombro a Julio Verne, ese origen que se desplaza para siempre aparece con la intensidad propia de lo más amado. En la lectura la vida se vuelve más intensa. Pero hay algo más en lo que todo esto se magnifica y determina. Los exploradores de *Viaje al centro de la Tierra* viajarían a Islandia para entrar en el interior del volcán Sneffels y lentamente alcanzarían las entrañas del mundo y, en cada descenso, también estarían descendiendo en el tiempo. Pero lo que a mí me ocurría era algo no menos extraño: el volcán Sneffels no estaba para mí en Islandia, o no estaba *solo* en Islandia: ese volcán, con capas sucesivas de detritus carbonizados, cuyo cráter se abría a una profundidad de dos mil pies, también estaba abierto allí mismo, en Morón, se abría como un cono invertido, porque el centro de la Tierra estaba allí, en el conurbano, donde yo leería por primera vez, donde yo iba a encontrar aquel paraíso perdido, las horas del verano y del invierno en las cuales recibiría como objetos incandescentes aquellos libros inolvidables que ahora, todavía, me sostienen desde aquella tierra barrosa, aquella tierra con plantitas de maíz, almendros, durazneros, higueras, aquel gallinero pequeño hecho palmo a palmo con postes viejos y alambres, aquel galponcito de herramientas, aquel calentador de bronce con la pavita hirviendo, aquel brasero, aquellas cortinas de lona y el mantel de hule y la radio enorme de madera y la estufa a querosén: ese era el lugar del centro de la Tierra, estaba allí en Morón, el volcán Sneffels estaba en Morón donde escribía Julio Verne para mí, lentamente, trabajosamente, letra por letra, en las páginas amarillentas de los libros baratos.

Voy a hacer un largo rodeo, voy a contar otra vez aquella escena que me llevó al centro de la Tierra y nombrar lo que ya *no está allí*. La nona Teresa, mi abuela paterna, había enviudado muy joven y volvió a casarse con un siciliano, un obrero ferroviario llamado Rosario Favazzi, que se convirtió así en el padrastro de mi padre. Ese fue el abuelo que conocí, no aquel pintor y fileteador que vivía en La Boca de apellido Monteleone y que murió de leucemia antes de los treinta años. Mis abuelos vivían en esa casita de Morón, que nono Rosario había construido por sí mismo junto con sus paisanos albañiles. Desde muy chico y durante toda mi niñez yo iba a pasar con ellos muchos días de mis vacaciones de invierno y de verano.

Cuando yo me despertaba en aquella casa él ya estaba zapando la tierra. Y cuando volvía a tomar algo caliente después de haber atravesado la madrugada y se asomaba al pequeño cuarto que daba a la cocina, me veía acostado leyendo las revistas de historietas que yo había apilado la noche anterior. Me decía desde la puerta que en lugar de zapar la tierra yo estaba todavía en la cama y que por esa sola razón era nada menos que un *scanza fatica*. La voz de mi nono era un trueno cóncavo: “¡Entonce’ levantesé, su! ¡É l’ora de levantarsi! Preparelé la leche, e vamo”. Mi nona Teresa apenas me defendía y luego preparaba el desayuno. El perro se lanzaba sobre mí. El resplandor del invierno exterior le daba cierta consistencia al vapor de mi aliento. El colchón crujía, tenía un ruido de viento o de pisadas entre ramajes: estaba hecho con decenas de hojas secas de maíz, las hojas de chala envueltas en una tela gruesa que mi abuelo había cosido con el oficio de un colchonero. Y aunque fuera el invierno helado él ya estaba zapando a la madrugada. La palabra “zapar” la había aprendido de mi abuelo. Sobre su primera juventud en Sicilia decía: “Zapábamo’ de sol a sole”. Era el nombre del azadón: la *zappa*, con la que ablandaba los terrones o quitaba la mala hierba. Luego removía todo el terreno con

la pala de cavar y lo preparaba para la siembra. Así ese hombre estaba verdaderamente en el centro de la tierra. En su casa vivía como un campesino que cultivaba una pequeña parcela a la que llamaba “la quinta” y estaba jubilado como un obrero ferroviario, cuando trabajaba como carpintero en los talleres de reparación del ferrocarril Sarmiento. En esos terrenos que había comprado en una calle de tierra en Morón, todavía lodosa y surcada de yuyales, en aquella Argentina perdida en la cual un trabajador ahorraba durante el primer peronismo una pequeña suma para pagar su cuota del loteo, mi abuelo reproducía en pequeño su antiguo saber de campesino en Sicilia. Y en aquel suburbio del oeste cumplía en sí mismo aquello que John Berger había observado en *Puerca tierra*: ya cultivara arroz en Java, trigo en Escandinavia o maíz en Sudamérica, la característica del campesino en todas partes de mundo era la *supervivencia*. Yo reconocía en mi abuelo esa tenacidad para sobrevivir, por ella se mantenía entero y escapaba por un rato a la plusvalía al proveer su propio sustento y el de su familia incluso en la más ardua escasez. Pero no depositaba su fe en el Dios de San Francesco de Assisi, que vestía a los pájaros y las flores del campo y cantaba a las creaturas, sino creía, con fervor y tal vez idéntica inocencia, en Vladímir Ilich Uliánov. Mi abuelo era comunista desde antes de llegar a la Argentina y se había enfrentado con los fascistas de su pueblo, San Salvatore di F’Italia. El Partido le proporcionaba a mi abuelo folletos y revistas que acumulaba en un armario oscuro que siempre me permitía explorar, como el opúsculo dedicado a Lenin, llamado *El más humano de los hombres*. Nono Rosario leía ese folleto como un catecismo y en él había aprendido que los principios del internacionalismo proletario no eran obstáculo para que Lenin fuera “un ferviente patriota, que amaba sin límites a su pueblo, y amaba la cultura y la literatura de Rusia” y estaban también los números de *Novedades de la Unión Soviética*: en uno deletreé la palabra “Sputnik”, en otra “Shevchenko”, en otra “Maiakovski” –que había escrito un largo poema en 1924 al dios laico de nono Rosario, “Lenin”. Durante mis vacaciones de invierno y de verano en Morón, cuando levantaba la vista de mi revista de historietas hundido en un sillón de jardín rojo y blanco en mitad del patio, lo veía llegar de la quinta cargado de hortalizas, calzado con los zuecos que se había fabricado con un pedazo grueso de madera y una tira de cuero clavada en ella y limpiándoles la tierra acumulada con un cuchillito. La llamaba a mi abuela y le entregaba los *zucchini*, la acelga, las zanahorias y los choclos para hacer la sopa o los *broccoli* o las habas para la pasta. No esperaba otra cosa que el alimento y la exactitud, ganados a la naturaleza y otra vez lejos del mercado. Por las noches comíamos los tres, mis abuelos y yo, en la mesita de la cocina cubierta con el mantel de hule y él sintonizaba a esa misma hora Radio Moscú con la onda corta, en una radio de madera gigantesca de enorme potencia, aunque a veces pegaba la oreja contra el aparato para discernir las noticias brindadas en español y escuchar la transmisión desde la remota capital soviética que jamás conoció. Durante aquellos años de la dictadura de los sesenta posterior al golpe contra el presidente Illia, mi abuelo esperaba, sediento, saber algo acerca de la Argentina que no fuera lo que pregonaban los diarios complacientes o la revista *Siete Días Ilustrados*, que en una tapa tenía el entero rostro abominable del dictador militar de turno a color con el titular “Onganía ¿Sí o no?” o en la tapa del número dedicado al Cordobazo tenía una fotografía en blanco y negro de tres milicos del III Cuerpo de Ejército a caballo mientras el del medio apuntaba hacia atrás con una pistola junto a la leyenda “El desafío cordobés”.

Aquella tarde fría de julio de los años sesenta, unos días antes de mi cumpleaños, vine a pasar unos días de vacaciones de invierno a Morón. Yo era feliz al llegar allí en esa época del año y en

aquel mundo, cuando el frío matinal era franco y afilado y tenía un tiempo propio en el curso de las estaciones, cuando el sol de la tarde caía con nitidez sobre las cosas y las recortaba sobre sombras plenas, cuando el calor interno de la pobreza protegida –en los carbones encendidos del brasero, en el ladrillo caliente sobre la hornalla, en el humo de la sopa– obligaba a retirarnos de todo en la intimidad y la llaneza. Armonía era para mí la rutina de la casa de mis abuelos. En la niñez cuidada, donde no hay decisiones ni errores ni enconos, aparece aquello que con los años la vida retarda y ralea: la sorpresa de la primera vez. Yo llegaba exaltado a esa casa, porque lejos de mis padres me daba a mí mismo el permiso de la mala educación: cualquier límite se relajaba allí, se debilitaban los retos y así disputaba con el perro una vida animal, jadeante y ansiosa. En un rato llegaría mi primo Hugo y el descontrol sería completo: comenzaría el rodeo embarrado por la quinta y la salida al barro de la zanja, a las tapias escaladas, al juego de las escondidas por toda la cuadra, al fútbol en la calle interrumpido cuando pasaba un auto o una señora y a los arcos de postes imaginarios marcados con piedras amontonadas. Mi abuelo no se libraba de nuestra alianza y la gracia estaba en ver hasta cuándo nos aguantaba antes de rajarnos. Como debía ser operado de cataratas, nos pedía que le leyéramos el diario en voz alta y le cambiábamos adrede el tono y contenido de las noticias, sobre todo con frases del tipo: “el nefasto, malvado y criminal dictador de la hoz y el martillo Leónidas Brezhnev ha dicho...” hasta que nos interrumpía gritando: “¡Lea bien!”. Yo me sentía reprimido en la casa de mis padres y encontraba en Morón la libertad. Mi dicha era enorme sobre todo en el primer día de vacaciones, cuando el contraste entre el antiguo régimen y el estado proletario era brutal. Entonces mi abuelo tenía que enfriarme, anticipar distracción y quietud, ralentarme. Aquella vez no tuvo mejor idea que darme una sorpresa: iba a anticipar en unos días mi regalo de cumpleaños para que, durante varias horas, me dedicara a la concentración serena de la lectura y, a cambio, tenía que prometerle que por lo menos *eso* iba a cumplirlo, que no iba a postergar con alguna distracción el acto necesario y que, en suma, *¡non cominciare a scassare la minchia!* Prometido. Entonces de la nada sacó un libro que brillaba para mí, brillaba y me lo dio en la mano. *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne. Era un libro recién comprado de la editorial Tor, aquellos libros baratísimos y populares impreso a dos columnas en un papel rústico. Ahora sabía que el verdadero promotor de Verne era mi abuelo y que él le había comparado a mi papá los libros que estaban en mi casa y ahora repetía el gesto conmigo. Verne era todavía para nono Rosario lo que fue en los tiempos del editor Hetzel: un educador que divierte, el traductor de los inventos del futuro para los jóvenes, el inventor racionalista y edificante, el cartógrafo de la exploración, el frecuentador del progreso. Bastó leer las primeras páginas de *Viaje al centro de la Tierra* para que me ganara ese estado de arrebatamiento con el que siempre se leen los libros de Julio Verne. No podía dejar de leer porque lo que se ofrecía capturaba algo inaugural para mi imaginación, que esperaba manifestarse. Había podido cumplir el pedido, había leído el libro, pero la lectura me duró dos días, tres a lo sumo: al cuarto ya estaba jodiendo de nuevo. Por ejemplo encerrando al perro en el gallinero para que espantara aves de corral o silbando a la hora de la siesta una y otra vez detrás de la cortina del cuarto de mi abuelo para que el recuerdo lo arrullara, pensando que iba a imaginarse entre sueños que era el silbido de su padre en los montes sicilianos –me contó que lo llamaba así–, hasta que me sacó a los gritos a través de la persiana entreabierta porque no podía pegar un ojo. La escena inicial del libro de Verne tuvo tal magnetismo que me llevó hacia adelante con la misma impaciencia frenética que en la primera

página tenía el geólogo Otto Lidenbrock cuando le dijo a su sobrino: “¡Axel, sígueme!” en la casita del número 19, Königstrasse, de Hamburgo. El profesor lo llevó a su gabinete, que estaba repleto de minerales, grafitos, antracitos, hullas, turbas, cristales, metales –desde el hierro hasta el oro–, piedras de toda clase, textura y color, y, ya sentado en su sillón de terciopelo de Utrecht, le mostró un volumen *in quarto* encuadernado en cuero que tenía setecientos años de antigüedad: un manuscrito en rúnico del “*Heims-Kringla*, de Snorre Turleson” (años después recuperé aquel nombre, con toda su aura inmemorial, en la literatura de Borges: era el *Heimskringla*, de Snorri Sturluson, el mayor tesoro de la literatura medieval de Islandia, que data del siglo XIII, las biografías de los reyes nórdicos a lo largo de cuatrocientos años, las leyendas y poemas de los escaldas). De aquel libraco se deslizó un pergamino mugriento y en él una inscripción escrita en rúnico a tres columnas. Las páginas de mi libro de Verne ya estaban amarillentas y al final de la quinta página que estaba leyendo en aquella tarde de invierno vi aquel extraño mensaje. Un mensaje en rúnico:



Lo miré con gran curiosidad y lentitud. El profesor declaró que esos signos eran idénticos al del manuscrito y que se trataba de islandés antiguo. Era un criptograma, es decir, un mensaje enigmático escrito en clave, que debía ser descifrado. Yo estaba absolutamente fascinado por ese alfabeto que no podía comprender. ¿Por qué ese conjunto de signos me atraía tanto? Puedo ensayar ahora una respuesta. Habían pasado apenas cuatro o cinco años cuando aquel chico que yo era veía los signos que se le presentaban como el criptograma que la curiosidad acuciante quería descifrar. Imagino que contemplaría las palabras en sus formas, en su repetición, en su distribución del mismo modo en que intentaba discernir aquel mensaje en rúnico, aunque no hubiera modo de comprenderlo. No había naturalizado todavía la capacidad de descifrar, sino al contrario, se hallaba excitada ahora que los más complejos ejercicios de la lectura lo llevaban a explorar un abismo desconocido, a viajar a otra parte y buscar entonces *el centro de la tierra*.

Aquel chico descubrió que esos signos eran a la vez un instrumento, un puente y una donación, que después de comprender al igual que aquellos exploradores el mensaje oculto, podía lanzarse con su cuerpito a geografías desconocidas y sentir luego que él mismo estuviera recorrido por ellas, inmerso en ellas, como si las palabras fueran parte de los ritmos de su sangre y de su respiración. Pero había algo más, que no agotaba en el significado oculto del mensaje. Los trazos de ese mensaje en rúnico correspondían a la escritura de alguien ausente, llevaban consigo la huella de alguien que ya no estaba pero que seguía allí, como un guía, indefinidamente ellos. Yo seguía con los ojos bien abiertos

los razonamientos del profesor Lidenbrock igual que su sobrino Axel, era al fin su destinatario allí Morón durante una tarde de vacaciones de invierno, mientras mi abuelo tenía aquel mismo poder de revelación. De algún modo mi nono y el profesor se confundían para mí. En alguna página del libro, luego del arduo trabajo de Lidenbrock aparece otro nombre develado del mensaje en rúnico, cuyo sonido reverberaba en el grito de entusiasmo del profesor: *Arne Saknussemm*. Era un alquimista del siglo XVI que había dejado un mensaje preciso y lejano en latín para que Lidenbrock, su sobrino Axel y el guía Hans pudieran buscar en Islandia el cráter del Sneffels y viajar como él a las entrañas del mundo: al verdadero centro de la tierra.

Pero otra sugestión que me produjo el libro de Verne es lo más importante del relato: el viaje a Islandia, el descenso hacia el abismo desde la boca del volcán dormido y el descubrimiento de un mundo adentro del mundo al que los viajeros llegan. Un lugar a cientos de kilómetros de la superficie terrestre en el que encuentran otra vez, como incisiones por las cuales el nombre resiste, los signos rúnicos tallados en la piedra. En las piedras que los llevaban al descenso los viajeros leían la inscripción: “Arne Saknussemm”. Pero también habían hallado en cada encrucijada las iniciales “A S” para seguir el camino correcto. Los exploradores comprueban en las honduras del volcán Sneffels que ese descenso espacial era también un regreso al tiempo antediluviano en el presente de la duración. Era, asimismo, un circuito y un retorno: entraron por el paisaje helado de Islandia y el volcán dormido en esa isla y salieron, como si hubieran recorrido un camino en U, expulsados por un volcán en actividad, el Strómboli, en la cálida isla del mar Tirreno. Como un demiurgo Verne me hacía vivir, en la distracción de la aventura, una identificación elemental para una mutación mitológica. El viaje del joven Axel, guiado por el geólogo y lejanamente por el alquimista, era un rito iniciático, que llevaba de la exploración física del mundo subterráneo que realizaba el científico al pasaje por la sustancia transmutada que obraba el alquimista. Verne y Saknussemm eran las dos caras del mistagogo y Hans el guía de la naturaleza elemental: Axel viaja con el lector que no saldrá indemne de ese trayecto que se hace dos veces, como regreso y como transformación. En las grutas, los pasadizos, las cavernas, las minas, los lagos interiores, los bosques de hongos, los fósiles, las galerías de granito, los laberintos de basalto, las llanuras de osamentas, las concavidades adamantinas y el ascenso y el descenso en los abismos, Axel y el lector hacen algo por primera vez y, al mismo tiempo, cumplen un rito antiquísimo del que son apenas un eslabón. Retornar al centro de la Tierra es ir hacia lo genesiaco, viajar a la matriz del mundo y salir de ella como en un nuevo nacimiento, del Sneffels al Strómboli. Y entonces Axel alcanza un punto crucial. Tiene un sueño diurno y se transporta con la imaginación hacia el origen de la vida en el curso de las transformaciones terrestres: “toda la vida de la tierra se resume en mí, y mi corazón es el único que late en este mundo despoblado”, dice. Ensueño en el sueño lúcido de la lectura de infancia, entro con Axel en ese libro y no puedo abandonarlo, aunque lo finalice: al leer ha ocurrido un acto primordial, un pasaje. Y todo eso había sucedido allí en Morón, donde se abría finalmente el camino que asciende y desciende en el volcán.

Había en Verne dos temporalidades en tensión, nunca resueltas. Una correspondía al progreso, que es lineal, y confía en una constante superación en el dominio de la razón instrumental; la otra era cíclica y en ella figuraba el componente mitológico, más sombrío y oculto, que el positivismo de Verne difuminaba en sus novelas. Es el pasaje del visionario al vidente, del invento a la invención y acaso la fuerza mitologizante es la que sostiene todavía todos sus relatos, menos que aquella otra,

didáctica, utilitaria, científica y optimista que, sin embargo, hace que la ficción se articule en proyecciones, viajes, descubrimientos, comunidades. Lo que el niño lee afebrado y atento en un libro de Julio Verne no sería lo educativo (para lo que le estaba destinado y por lo que a mí mismo mi papá y mi abuelo idealista, progresista, me regalaban sus libros), sino el reconocimiento del mito en el relato inmemorial: esa potencia arcaica y fabulosa y liberadora, que retornaba al niño a la materialidad del mundo en la dimensión del esplendor y del terror, eso que lo hacía dichoso. “En pocas palabras, la única ciencia donde se puede reconocer que Julio Verne ha sido un maestro es la mitología”, escribió Michel Serres. Y Raymond Rousell, el autor de *Impresiones de África*, quiso un día estrecharle la mano para rendir homenaje al que consideraba, con fanatismo autoconsciente, “el mayor genio literario de todos los tiempos”. Creo que solo Michel Foucault explicó, con una agudeza magistral, esa coincidencia que a los que leen a Verne como un autor para niños y adolescentes –como el propio Borges al compararlo con Wells y como si ese rasgo fuera en sí mismo una disminución– les pasa totalmente desapercibida: “La obsesión por el retorno es lo que tienen en común Julio Verne y Rousell –el mismo esfuerzo por abolir el tiempo mediante la circularidad del espacio–. En estas figuras inauditas, que ellos no cesaban de inventar, volvían a encontrar los viejos mitos de la partida, de la pérdida y del retorno, correlativos con lo Mismo que se convierte en Otro y con lo Otro que era en el fondo lo Mismo, el de la recta prolongada al infinito que es también círculo idéntico”, escribió Foucault en *Raymond Rousell*. Los niños y adolescentes de los relatos de Verne son una metáfora de esa humanidad que renace; la palingenesia su verdadera vocación. El niño que lo ha leído es su espejo y acaso al crecer olvida lo que supo alguna vez, pero se halla largamente enterrado en su propio ser.

Al leer a Verne en la niñez las imágenes quedan impresas de un modo indeleble, porque se reconocieron una vez con la fiebre vital del cuerpo y la atención de la inteligencia. Los *viajes* imaginados por Verne son muy justamente llamados *extraordinarios*, porque se trata de una iniciación que la lectura de infancia vive sin saber y cuando sabe, olvida. Pero acaso el olvido sea la condición implícita de su retorno: porque la olvido, entonces *la invento*.

En el espacio de la infancia, al que no se puede volver, pero que constantemente regresa como evocación, se daría una experiencia única de lo humano basada en el pasaje a la conciencia lingüística. La lectura, cuando es vinculada a la infancia, parece preservar esa experiencia, y se manifiesta cuando el niño adquiere el lenguaje y pasa de ser infante a hablante, es decir, al superar aquella primera inmersión en el mundo que también era una entrada en la lengua, en el universo simbólico –“aquel bosque de símbolos que lo observan con miradas familiares”, como diría Baudelaire. El acto de leer en la infancia se corresponde siempre con el espacio inefable de una experiencia material. Y esto se debe a que la lectura en la infancia es contigua de un acto previo y muy cercano en el tiempo de una vida, luego olvidado: la adquisición del lenguaje.

Lo imaginario toma el lugar de la infancia en la lectura, porque siempre la lectura del niño es poética, está llena de relatos, es teatral, tiene la misma curiosidad del que indaga en el corazón de las cosas y las leyes del cosmos. En cierto modo hay lectura porque la experiencia de la infancia es su escena propicia y su ensueño irremediable. La lectura es el espacio donde se conjura el final de la infancia y donde a veces, si todo es favorable y si encontramos de nuevo aquella sensibilidad, las cosas nos vuelven a hablar y sentimos el canto de lo material como un nuevo comienzo. La lectura de un niño revela aquel pasaje de la infancia al habla y descubre sus tesoros como ninguna otra ex-

perencia cuando ocurre *por primera vez*. Y por eso privar a los seres humanos de estas primicias es una violencia y un crimen contra la existencia misma porque además condicionará la vida futura.

A partir de aquellas lecturas, la infancia –espacio de lo inefable, espacio de los objetos del mundo recién descubiertos y que retornan recordados, espacio de las voces amadas– vuelve como huella, como indicio, como ensoñación. Vuelve en los relatos que leemos, vuelve en los objetos que llaman en la memoria, vuelve en un día perfecto que habíamos sepultado, vuelve en la sensación de la vida que parece más intensa mientras se despena en la adultez, mortal y temporal y diversa. La infancia, en su irredimible lejanía, es una experiencia pura que alguna vez vivimos y que a veces vuelve en la lectura.

Levanto la vista de la última línea de *Viaje al centro de la Tierra* y regreso a Morón, donde vive Julio Verne, donde vive mi abuelo: lo veo haciendo la poda invernal al duraznero que miraba la ventana del galpón. Entregado a la profundidad de la tierra para recibir los mejores frutos, así dejaba su marca, como Saknussem dejó sus signos. Y no le importaba ser enterrado en ella. Esperó ese día labrando año tras año mientras yo crecí y lo deseé aquella noche de los ochenta, internado en el hospital, cuando tuvo fuerzas todavía para maldecir el triunfo de Reagan y de musitar, al saber que su compañero de cuarto había muerto, la palabra “¡dichoso!”. No le temía a la muerte porque cuando era muy joven trabajaba en la carpintería del pueblo y para hacer los ataúdes le iba a tomar las medidas a los muertos con un piolín y atornillaba las manijas de bronce, que quitaba velozmente para una nueva caja minutos antes de bajar el féretro. Me decía que no había razón para tener miedo a los muertos sino a los vivos y que dormiría tranquilo de noche en un cementerio. A mí me asustaban los muertos y ahí en Morón había leído “El entierro prematuro”, de Poe, y las necrofilias de la casa Usher, con las cuales conjuraba mi terror. Pero mi abuelo, mientras caminaba sobre el centro de la tierra allí en el suburbio, después de haberme regalado el libro de Verne, decía que si por él fuera deberían enterrarlo en un cajón liviano debajo del duraznero que estaba al lado del galpón, para que durante varios veranos le sirviera de abono interminable a todas las frutas.

Referencias bibliográficas

- Monteleone, J. (2018). *El centro de la tierra (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand.
Verne, J. (1961). *Viaje al centro de la Tierra*. Buenos Aires: Editorial Tor.

Acerca de los autores

Ana Laura Camarda (Lanús, 1983) es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se ha desempeñado y desempeña como docente en escuelas medias de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Ha participado en espacios de educación no formal y organización barrial en San Telmo, en las villas 21-24 y 1-11-14, y como docente en el Bachillerato Popular “Miguelito Pepe”, del Movimiento de Ocupantes e Inquilinos. También llevó adelante el proceso de organización sindical en un *call center* en 2006 y 2007. Integra el Programa de Extensión en Cárceles de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL - UBA), donde coordina desde 2013 el Taller de Formación Sindical y Derechos Laborales, que articula con el Sindicato Unido de Trabajadores Privados de la Libertad Ambulatoria (SUTPLA). En su proyecto de doctorado investiga la figura del “marginal” en la literatura argentina contemporánea e incluye textos producidos en cárceles y villas, temática sobre la cual ha presentado ponencias en congresos y otros ámbitos. Contacto: anacamarda@gmail.com.

Carlos Páez (Quilmes, 1967) es profesor de Lengua y Literatura, recibido en el Instituto Superior de Formación Docente N° 50 de Berazategui. Trabaja en escuelas secundarias. Contacto: kaapaez@hotmail.com.

Carolina Bartalini (Avellaneda, 1984) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dicta clases en la Maestría de Estudios y Políticas de Género (UNTREF) y en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), donde también coordina la línea de Estudios Literarios y Culturales en el Programa de Estudios Latinoamericanos. Es autora de *La niña* (La carretilla roja, 2016) y *Enfrentar al muerto* (Zindo & Gafuri, 2018), e integra la antología *Martes Verde* de Poetas por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Ha publicado como editora y autora *Escribir Levvero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levvero y su literatura* (Eduntref, 2016) y el volumen testimonial *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (Marea, 2018). Contacto: carolinabartalini@gmail.com.

Carolina Kelly (Buenos Aires, 1980) es profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabaja como docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y participa, como investigadora en formación, en “La transición a la democracia en la Argentina: nuevas lecturas desde la Historia, los Estudios de Género y la Crítica literaria”, proyecto dirigido por Karin Grammatico (UNAJ) y “La escritura académica: un estudio sobre el sentido y los efectos de prácticas pedagógicas inclusivas”, proyecto dirigido por Karina Savio (UNAJ). Contacto: kellygcarolina@gmail.com.

Claudia Fernández (Bernal, 1962) es máster y doctora en Lingüística Aplicada por la Universidad Antonio de Nebrija y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se dedicó a la formación de profesores de español y ha impartido seminarios en diferentes universidades españolas, alemanas, brasileñas, uruguayas y argentinas. Ha participado en numerosos encuentros de profesores, congresos y jornadas. Actualmente es investigadora del Instituto de Lingüística de la UBA, da clases en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), en la Diplomatura en Ciencias del Lenguaje del Joaquín V. González y en la Especialización de Profesores de Español en la Universidad de El Salvador. Publicó el manual de español para extranjeros *Agencia ELE Intermedio*, (Editorial SGEL) y para la formación docente *Aportaciones de la pragmática y Principios metodológicos de los enfoques comunicativos* (Editorial Nebrija), entre otros títulos. Contacto: claudia.frnndz@gmail.com.

Emilce Cuda (Buenos Aires, 1965) es doctora en Teología por la Pontificia Universidad Católica Argentina, donde obtuvo también el grado de Bachelor y los posgrados de Licenciatura/ Magister en Teología Moral y de Profesora Universitaria de Filosofía, Teología, e Historia. Cursó la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo un master in Business Administration en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). Es profesora-investigadora en el área de Teología Política en la Universidad Católica Argentina (UCA), en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Profesora Invitada de Boston College University, Northwestern University y De Paul University en los Estados Unidos de Norteamérica. Es miembro del equipo profesional consultor de CELAM (Conferencia Episcopal Latinoamericana) para el área de política y trabajo. Es miembro del equipo de especialistas internacionales del Programa de la OIT. Es asesora de asuntos sindicales internacionales de la FATERYH-UIITEC. Es directora del Grupo de Trabajo internacional de CLACSO sobre: Teología, ética y política. Estudió y trabajó con Ernesto Laclau en EE. UU., donde se especializó en el estilo populista de la política en el siglo XXI, y con Juan Carlos Scannone, con quien trabaja sobre la teología del pueblo. Ha participado en diversos congresos internacionales como conferencista invitada, tanto en América como en Europa y Asia, y ha realizado diversas publicaciones en revistas científicas sobre trabajo y política. Su último libro: *Para leer a Francisco. Teología, Ética y Política* (Ediciones Manantial, 2016). Contacto: emilcecuda@gmail.com.

Esteban Leyes (Quilmes, 1985) es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabaja en escuelas secundarias, en el Instituto Superior de Formación Docente N° 50 y en la Campaña Municipal de Alfabetización de Berazategui. Publicó los libros *Las heladas* (2007), *El muelle* (2010), *Días atrás* (2012) y *La miel y la ceniza* (2016). Contacto: leyesesteban@gmail.com.

Fabián Banga (Buenos Aires, 1966) es profesor titular y director del Departamento de Lenguas Modernas en Berkeley City College (BCC Berkeley) (Berkeley, California). En la misma institución fue director del Departamento de Humanidades y director del programa de estudios *online*. Cuenta con un doctorado y una maestría en Letras Hispánicas de la Universidad de California (UC Berkeley) en Berkeley bajo la dirección de la profesora Francine Masiello. Fue presidente de

la Asociación de Lenguas Modernas del Norte de California. Es miembro activo en comités de coordinación de la Asociación de Lenguas Modernas de los Estados Unidos. Fue miembro de varios grupos de investigación como asesor, profesor invitado o investigador, dentro de ellos el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas, el Programa de Tecnología Educativa en UC Berkeley, el Laboratorio de Lenguas de Berkeley (BLC) y del Sistema Universitario del Estado de California. Sus áreas de interés son la lengua y literatura castellana, y la representación de la tecnología en las artes, especialmente en su relación con lo esotérico. Cuenta con 11 premios académicos. Contacto: fbanga@gmail.com.

Fernando Aíta (Avellaneda, 1975) publicó *Épica chusma* (Del Dock, 2007), *Lengua extranjera* (El autor, 2012), *Aberraciones por amor* (Peces de Ciudad, 2018) y *Poemas para no ir a trabajar* (La Libre, 2019). Desde 2009 se dedica a la fotografía estenopeica, y realiza muestras individuales y colectivas. En 2015 publicó *Furgón flashero* (MonadaNómada), participó en el festival “Hors pistes” (Rosario), y en 2016 en las primeras Jornadas de Estética y Pensamiento Descolonial en la Universidad de Avellaneda (UNDAV). Desde 2002 coedita *Ñusléter* [niusleter.com.ar] con A. Güerri (Beca Creadores del FNA, 2003). En 2009 con Güerri, T. Lucadamo y L. Giovinazzi crearon GRaFiTi [escritosenlacalle.com] (Beca Creadores y Fondo Metropolitano, 2009), y en 2017 publicaron *Escritos en la calle* (La Marca). Actualmente estudia la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas en la UNDAV. Contacto: fernandoaita@gmail.com.

Francisca Pérez Lence (Avellaneda, 1997) es egresada del Colegio Nacional de Buenos Aires, estudiante de la carrera de Artes con orientación en Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Columnista en Cítrica Radio, columna literaria del programa *Ya fue* (miércoles 11.30hs), publicada en *Revista Lindes*, *La Crecida*, *La Crecida*, *Insumisas*, *Proyecto Kahlo* y *Revista de Comunicación y Género UCM*. Participante como expositora en las XX Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, las X Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política, el I Simposio “Literatura y Conurbanos”, el V Congreso Internacional de Cultura Visual, el Congreso Internacional de Artes y Culturas y el X Congreso Internacional de Teorías e Historias de las Artes. Contacto: francisca.pelence@gmail.com.

Gastón Zarza (Monte Grande, 1982) es profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Desde el 2012 trabaja como docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en diversas escuelas secundarias de Monte Grande (Buenos Aires). Dictó el Ciclo de Orientación y Formación (COF) en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), y diversos talleres de argumentación en la misma Universidad. Actualmente se desempeña como profesor de la materia Taller de Lectura y Escritura (TLE) en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). En esta universidad también forma parte del equipo de investigación que trabaja con las producciones culturales surgidas luego de la crisis argentina de 2001. Contacto: zarzagaston@gmail.com.

Gustavo Velázquez (Berazategui, 1990) es licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Integra el proyecto de extensión “El sur también publica” (UNQ). Formó parte del proyecto de investigación “Edición independiente y tecnologías digitales” (UNQ) y actualmente del proyecto “La edición en la era de las redes. Entre el artesanado y las tecnologías digitales” (UNQ). Es doctorando en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ), su tema de investigación es la distribución editorial y maestrando en Industrias Culturales: política y gestión (UNQ). Actualmente, se encuentra realizando la tesis *Letra chica. Producción, distribución y comercialización de las editoriales independientes (2011-2015)*. Es coordinador en la Incubadora Universitaria de Economía Social y Solidaria “Prácticas editoriales asociativas” (UNQ). Contacto: gdvelazquez90@gmail.com.

Jorge Monteleone (Ciudadela, Buenos Aires, 1957) es escritor, crítico literario, traductor y periodista cultural. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dictó seminarios de posgrado en diversas universidades del país y de Alemania. Es autor de *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana* (coordinado junto con Sylvia Iparraguirre, 1997), *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco* (El Ateneo, 1998), *Puentes / Pontes: Poesía argentina y brasileña contemporánea, antología bilingüe* (junto a Heloisa Buarque de Hollanda y Teresa Arijón, FCE, 2003), *200 años de poesía argentina* (Alfaguara, 2010), *La Argentina como narración* (Fondo Nacional de las Artes, 2011), *El fantasma de un nombre: poesía, imaginario, vida* (Nube Negra, 2016), *El centro de la tierra (Lectura e infancia)* (Ampersand, 2018). Dirigió el volumen nº 12 y final de *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, titulado *Una literatura en aflicción* (Emecé, 2018), bajo la dirección general de Noé Jitrik. Contacto: jorgejmonteleone@yahoo.com.ar.

Josefina Heine (Buenos Aires, 1982) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente e investigadora en distintas universidades nacionales, tanto de forma presencial como en la modalidad virtual. Trabajó en proyectos de difusión y promoción de literatura latinoamericana contemporánea. Se desempeñó en distintas áreas de gestión artística y editorial y, actualmente, participa de proyectos de investigación que vinculan el lenguaje, la literatura y el territorio. Contacto: josefinaheine@gmail.com.

Laura Carolina González (Buenos Aires, 1979) es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y especialista en Ciencias Sociales con orientación en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Se desempeña como docente e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Es codirectora del Proyecto “Lenguas y territorio: una aproximación a las prácticas discursivas en la universidad” (UNAJ Investiga 2017). Contacto: lulicg@yahoo.com.

Libertad Fructuoso (Buenos Aires, 1982) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y docente universitaria en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y en la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAJ-UNAHUR). Actualmente, se encuentra finalizando la maestría de Gestión de Lenguas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es codirectora del Proyecto “Lenguas y territorio: una aproximación a las prácticas discursivas en la universidad” (UNAJ Investiga 2017) Contacto: liberfructuoso@gmail.com.

Lucas Panaia (San Fernando, 1978) es docente de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), institución en la que también hizo sus estudios de grado. Da clases de Lengua y Literatura en escuelas secundarias estatales de la ciudad de Buenos Aires. Publicó varios trabajos de crítica literaria y el ensayo *La usurpación de la tierra en la literatura marcada por la Revolución Mexicana* (2008). En la actualidad participa en la colección “Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña” que la Editorial Universitaria de Villa María (Córdoba) presenta en distintos tomos desde 2016. Contacto: lucas_panaia@yahoo.com.ar.

Lucía Calvi (Florencio Varela, 1983) es licenciada en Comunicación Social, egresada de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), cursó la Especialización en Abordaje Integral de Problemáticas Sociales en el Ámbito Comunitario en la Universidad Nacional de Lanús (UNLA). Se desempeña como docente en diferentes niveles educativos. Ha trabajado en prensa y comunicación institucional de distintos organismos públicos. Contacto: klvilucia@hotmail.com.

Lucía Tennina (Buenos Aires, 1980) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magíster en Antropología Social por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y doctora en Letras por la UBA. Es profesora de Literatura Brasileña de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) e investigadora de la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Realizó sus estudios de posdoctorado en Estudios Culturales en el Programa Avançado em Cultura Contemporânea de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Es investigadora del Grupo de Estudios en Literatura Brasileña Contemporânea en la Universidad de Brasilia. Es autora del libro *¡Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo* (Beatriz Viterbo, 2018) y organizadora de las antologías *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo* (Tinta Limón, 2014) y *Brasil Periférica. Literatura Marginal de la ciudad de San Pablo* (Cuarto Propio, 2016). Contacto: luciatennina@gmail.com.

Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza (Belo Horizonte, 1981) es profesor de Portugués y Literatura Brasileña/Portuguesa, licenciado en Letras por la Universidad Federal de Viçosa (UFV) (Minas Gerais, Brasil). Realizó la maestría en Educación por la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (PUC-MG) y está cursando doctorado en Estudios de Lenguajes en el Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). También actúa como poeta, compositor, músico en la escena de la Literatura Marginal Periférica de BH y publicó en 2017 el

libro-objeto *Deshaicai Bloco 33* (Kuringa). Participó en 2018 como escritor de la colección poética *À lucha, à voz* (Venas Abiertas). Integra el colectivo productor de Coletivoz Sarau de Periferia. Contacto: luizeduardordealmeidasouza@gmail.com.

María del Carmen Velázquez (Buenos Aires, 1978) es egresada de la carrera de Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) y en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), donde dicta el Taller de Lectura y Escritura. Participa como investigadora en formación de los proyectos de investigación: “La lectura y la escritura en el ciclo inicial de la UNDAV”, dirigido por Paola Pereira (UNDAV); “La transición a la democracia en la Argentina: nuevas lecturas desde la Historia, los Estudios de Género y la Crítica literaria”, dirigido por Karin Gramático (UNAJ) y “Literatura y política: hacia una lectura crítica de la historia argentina”, dirigido por Emiliano Orlande, y del cual es codirectora (UNAJ). Contacto: madcvel@gmail.com.

Mariano Massone (Luján, 1985) es licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue adscripto de la cátedra Teoría Literaria III (Vitagliano) con el informe “Ameghino, Darío, Lugones: la fe en el progreso científico y los bordes del positivismo”. Esa investigación estuvo a cargo de la profesora Laura Estrin. También, participó del *staff* de la revista de poesía *Plebella* y de la revista virtual sobre arte *No-Retornable*. Entre el 2012 y el 2014 fue corresponsal por la Argentina en la página web sobre derechos sexuales y reproductivos *Corresponsales Clave*, financiado por el Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/Sida (ONUSIDA) y la Alliance. Ha publicado dos libros de poesías: *Libro de sombras* (2010) y *El gaucho celeste* (2015). Actualmente, cursa la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Contacto: marianomassone@gmail.com.

Marina Cavalletti (Avellaneda, 1978) se graduó como magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), es profesora de Letras (Instituto de Enseñanza Superior N° 1 Alicia Moreau de Justo) y Técnica Profesional en Música (Instituto Terciario Tamaba. Taller de Música y Artes de Buenos Aires). Es periodista, cantante, poeta y gestora cultural. Desde 2012 integra el equipo docente de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Desempeñó tareas similares en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires (CBC- UBA), el antiguo Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) –actual Universidad Nacional de las Artes (UNA)– y el Instituto de Enseñanza Superior (IES) “Alicia Moreau de Justo”, entre otros. Compiló la antología *Brote Poético* (Eloísa Cartonera, 2016). Entre 2016 y 2018 dirigió la colección de poesía Raúl González Tuñón del Grupo Editorial Sur. Dicta talleres de canto y escritura y coordina ciclos de poesía. Contacto: brotepoetico@gmail.com.

Martín Ayos (Villa Ballester, 1971) es poeta. Publicó: *X* (Ediciones Estigia, 1999-2000), *Caos o Naturaleza* (Autoedición, 2011), *Homenaje a Pedro Chappa* (Leviatán, 2017), *Dejando Santos Dumont* (Buenos Aires Poetry, 2017). Es socio de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) Surbonaerense, Delegación Lomas de Zamora. Cofundador de los grupos literarios La Marea

Negra y Tinta Roja. Colaborador de las revistas de filosofía *Arjé* (Uruguay), *Pliegues* (Argentina). Cofundador de la *Revista de Cultura Devenir 111*. Realizó las muestras: *7 Variaciones Sobre “No siempre puedes obtener lo que deseas”* (Salina Art Center, Kansas, Estados Unidos, 2010) y *En la bruma de Lavanda* (junto a Santiago Cucullu; Galería Labor, 2011). Contacto: martin.ayos@gmail.com / <https://ayos.com.ar>

Martín Biaggini (La Matanza, 1974) es técnico superior en Dirección de Cine por la Escuela Superior de Cinematografía (ESC), profesor en Historia por el Instituto Superior Saint Jean (ISSJ), licenciado en la Enseñanza de las Artes Combinadas por la Universidad Nacional de Lanús (UNLA), especialista en Educación, Lenguajes y Medios por la Universidad Nacional de San Martín (UNSaM), magister en Educación, Lenguajes y Medios (UNSaM) y doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento (IDES-UNGS). Forma parte de los colectivos audiovisuales TV Matanza Cultural Coop. Ltda. y Matanza Arde, en los cuales se desempeña como realizador y fotógrafo. Como docente se desempeñó como profesor en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), la Universidad de Belgrano (UB) y actualmente es profesor en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y en la Universidad Nacional de Lanús (UNLA). Coordina el Área de Estética en el Programa de Estudios de la Cultura (UNAJ) y las Jornadas Internacionales de Arte, Cultura y Política (UNAJ) que se realizan anualmente desde 2015. Forma parte del comité editorial de la revista *E-verba* (UNAJ-BCC). Contacto: martinbia@hotmail.com.

Martín Sozzi (Buenos Aires, 1968) es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), especialista en lectura, escritura y educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y doctorando del programa de doctorado en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), del Programa de Estudios Literarios Latinoamericanos y Comparados (UNTREF) y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Como docente, se desempeña como profesor de Literatura Latinoamericana I (UBA), del Seminario de Literatura Argentina y Latinoamericana Contemporánea (Universidad Nacional de Hurlingham-UNAHUR) y del Taller de Lectura y Escritura (TLE-UNAJ). En esta última universidad ejerce la coordinación del Programa de Estudios Latinoamericanos (PEL). Su ámbito de investigación está relacionado con el estudio de la historiografía literaria latinoamericana y de la obra de Pedro Henríquez Ureña, temas sobre los que ha publicado artículos en libros y revistas especializadas. Contacto: martin_sozzi@yahoo.com.ar.

Mónica Rubalcaba (Buenos Aires, 1966) es profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Allí cursó también la Maestría en Escritura y Alfabetización y actualmente desarrolla el Doctorado en Educación. Es docente hace más de 25 años. Es docente concursada de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), donde dicta seminarios de escritura desde hace más de 15 años para la Licenciatura en Comunicación Social y participa como investigadora categorizada en proyectos de Comunicación Social. Publicó diversos artículos y capítulos de libro

vinculados a la literatura, la lectura y la escritura. Es parte del comité editorial de la Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia de la UNQ. Investiga sobre la lectura como contenido en la televisión digital abierta, y aborda la narrativa del escritor argentino Pablo Ramos. Contacto: monicarubalcaba@gmail.com.

Rocío Altinier (Quilmes, 1992) es licenciada y profesora de Educación Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es estudiante en la Maestría de Estudios y Políticas de Género (dirigida por Daniel Link) en la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF). También es adscripta en la cátedra de Teoría Literaria II (Kohan) de la carrera de Letras de la UBA, donde lleva adelante un proyecto de investigación que analiza las reescrituras del canon literario argentino (y las expresiones de violencia que en muchos de sus textos aparecen) en la obra de la escritora Gabriela Cabezón Cámara. Contacto: rocioaltinier@gmail.com.

Santiago Colombo (Bella Vista, 1982) se ha titulado como profesor en Geografía, licenciado en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), diplomado en Ciencias Sociales y Especialista en Gestión Educativa por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Actualmente, es maestrando en Ciencias Sociales y Humanidades con mención en Comunicación (UNQ). Desde el 2004 se desempeña como docente en los niveles secundario, terciario y en la formación continua. También se ha desempeñado en el equipo técnico de la Dirección de Nivel Superior en el Consejo Provincial de Neuquén, y desde 2016 en los Equipos Técnicos Regionales de Formación Continua de la provincia de Buenos Aires. Ha participado como expositor en congresos, simposios y jornadas organizadas por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) en Argentina y en Paraguay presentando trabajos de su autoría en los que se vinculan las ciencias sociales y la comunicación. Contacto: colombo11304@gmail.com.

Sergio Frugoni (Tandil, 1973) es profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y magíster en Escritura Creativa por la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF). Docente e investigador en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y la UNLP en el área de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y en el Instituto Superior del Profesorado (ISP) “Dr. Joaquín V. González”. Coordina talleres de escritura literaria en la universidad y espacios de capacitación en contextos de encierro, en los que forma mediadores de lectura en cárceles de la provincia de Buenos Aires. Codirige proyectos de extensión universitaria en la UNLP. Es docente en el Instituto Superior de Tiempo Libre y Recreación (ISTLyR) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha participado en proyectos socioeducativos con la literatura y el arte en el Ministerio de Educación de la Nación (Programa Todos a Estudiar, Plan Nacional de Lectura, Programa Centros de Actividades Juveniles). Es autor de *Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela* (El Hacedor, 2017) y artículos sobre didáctica de la lengua y la literatura. Además, ha publicado el libro de cuentos *Los efectos* (Qeja, 2019). Contacto: sfrugoni@icloud.com.

Agradecimientos

Queremos agradecer a todas y todos los participantes del Simposio por su presencia y sus aportes significativos a la reflexión y la construcción común de nuevas cartografías en torno al territorio que habitamos, en el que trabajamos y por el que soñamos día a día.

Este Simposio surgió como un horizonte de deseo por parte del Rector de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, Ernesto Villanueva, y se fue volviendo realidad en la medida que muchas personas de distintos lugares, instituciones y espacios disciplinarios convergieron en esta coordenada del mundo, en la esquina del lado de Florencio Varela que linda con Berazategui y con Quilmes en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, en Argentina, América Latina: nuestra UNAJ.

Fueron tres días de actividades intensas que se desarrollaron en dos zonas: la sala de paneles y el auditorio de la Universidad. En el primer espacio transcurrieron las mesas y exposiciones que forman parte de este volumen; en el segundo, hubo un magma de intervenciones artísticas tan amplio y necesariamente anclado a la performatividad de aquel presente que nos resultaría inhóspito tratar de reproducir. Porque, lo sabemos, este libro –como el género de las actas en general– siempre redundaba en un intento imposible en sí mismo por resguardar aquello que pasó entre los cuerpos que estábamos, aquello que compartimos en un tiempo y en un lugar, aquello que siempre corresponde al orden del acontecimiento.

Este Simposio fue indudablemente para nosotros una apuesta a seguir pensando alrededor del territorio, pero sobre todo sobre los límites y sus ausencias. Considerar el conurbano como aquel espacio ubicado en el *entre*, esa zona que el crítico brasileño Silviano Santiago ha descrito y analizado como el *entrelugar del discurso latinoamericano*, ¿no es entonces pensarlo como un linde que queda siempre sin definir (ni campo ni ciudad, ni “civilización” ni “barbarie”), como señalan varios de los autores? Los conurbanos son los espacios *entre*, los lugares-límite que también podrían pensarse como las zonas prototípicamente latinoamericanas: lo que nos distingue, lo que nos identifica, lo que nos es dado y lo que construimos con ello.

La idea de pensar la literatura asociada a este territorio se nos presenta como un 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 comientos derruidos de los mitos y zonzeras del pasado-presente, pero también a un más allá, a *un más acá*.

Quisimos que este Simposio fuera un más allá para investigadores y docentes que están involucrados en estas obsesiones literario-cartográficas. Pero también quisimos que la universidad siga desarrollándose en vínculo con el espacio que la habita, es decir, que la Universidad siga siendo un lugar de encuentro como lo ha sido para los estudiantes y comunidad educativa desde su fundación, hace pocos, pero intensos años.

Es entonces que agradecemos especialmente la dedicación amorosa de quienes integraron el comité organizativo: Carolina Schiavone, Diego García, Lucía Calvi, María Insúa, María Marino y Paloma Catalá del Río gracias por hacerlo posible. A todas y todos los coordinadores de las mesas y paneles: a Vicente Muleiro, a Marisa Pignolo, a Leticia Otazúa, a Soledad López, a Carlos Battilana, a Ariela Schnirmajer, a Elena Vinelli, a Juan Pastor González, a Iciar Recalde, a Marcelo Peralta, a Mercedes Sanchez, a María Sueldo Müller, a Paula Bein, a Claudia Fernández.

Por otro lado, y principalmente, no queremos dejar de mencionar y contar brevemente todo lo que aconteció realmente estos tres días: el afectuoso y justo homenaje a Leónidas Lamborghini coordinado por Iciar Recalde y Ernesto Villanueva con la presencia de Ulises Lamborghini y de Esteban Bértola, el panel dedicado a pensar la cultura popular que organizó Emilce Cuda con la participación de Alex Villa Boas, Osvaldo Viviano y José Carlos Caamano. Mientras tanto, en el auditorio también sucedía el panel de Vicente Muleiro sobre las ficciones del conurbano, las presentaciones de los libros *Martes Verde* de Poetas por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, de *Centelleantes- Artistas por el aborto legal* y *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona* de Carolina Rolle en una hermosa charla con María Sueldo Müller. El encuentro del Círculo literario vareloense y de la SADE de Florencio Varela con Alejandro Vaccaro, Nélica Pessagno, Juano Villafañe, María Encarnación Nicolás y María Rosa Fernández. Se proyectaron también las películas *Lunas cautivas* de Marcia Paradiso y *La Tapera* de Luis Pietragalla, gracias a ellos por acercarse y conversar con los estudiantes.

Muchas gracias a las y los poetas que llegaron a UNAJ a llenar el auditorio de ritmo: a Diego García, a Fernando Bogado, a María Sueldo Müller, a Mariano Massone, a María Insúa, a Nina Schiavone, a Alicia Silva Rey, a Javier Roldán. También se presentaron *fanzines* y libros de autogestión: *Peces sin cola* con Nacho Sambucetti y *Solo resta morir* de La vieja Goro.

Un especial agradecimiento es para Diego Bentivegna, quien disertó sobre dispositivos glotopolíticos en el ámbito universitario y cerró el Simposio dejando unas cuantas ideas para nuestro próximo encuentro y para las y los profesores que integraron el comité académico: Daniel Link, Emilce Cuda, Fabián Banga, Jane Dilworth, Jorge Monteleone, Lucía Tennina, Martín Sozzi, Paola Cortés-Rocca y Patrick Eser.

A la directora del Instituto de Estudios Iniciales, Carolina González Velazco, siempre gracias por la paciencia y la confianza; a Mirta Amati y Celia Kolln 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 Simposio que fue creciendo mes a mes. Al director de Comunicación Institucional de la UNAJ, Francisco Balazs. Al director y la vicedirectora del Centro de Política y Territorio, Rafael Ruffó y Laura Itchart. A la editorial UNAJ y a Gabriela Ruiz por el generoso y cuidado trabajo de edición del presente volumen. A las compañeras y los compañeros del Taller de Lectura y Escritura y de Prácticas Culturales por el apoyo y toda su generosidad. A los compañeros no docentes por estar siempre.

Sobre todo, queremos agradecer a 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.

Carolina Bartalini y Martín Biaggini
10 de septiembre de 2020

ACTAS

