

# Subjetividad y espacio urbano: mirada, memoria, viaje.

Autor:  
Montes, Alicia.

Revista  
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 249-267



Artículo

## SUBJETIVIDAD Y ESPACIO URBANO: MIRADA, MEMORIA, VIAJE.

### RESUMEN

El trabajo tiene como tema central el análisis de las relaciones centro-periferia, que se pone en juego a partir del vínculo entre los sujetos y la ciudad, y el uso de esos lugares que pretenden llevar a cabo los sectores populares. Esta temática se aborda a partir del análisis de dos cuentos de la segunda mitad de la década del sesenta, "Como un león" (*Con otra gente*, 1967) de Haroldo Conti y "Una luz que se iba" (*La invasión*, 1967) donde emergen de manera clara las tácticas de apropiación del espacio urbano que llevan a cabo esos sujetos o la exclusión y confinamiento en la marginalidad en los que quedan atrapados.

Para cumplir con este objetivo se estudian y describen las *prácticas* subjetivas a través de las cuales se intenta hacer habitable la ciudad (*la mirada*, que puede adquirir valor de exclusión o de reconocimiento; *la memoria* a partir de la cual se construyen relatos y utopías; y los *recorridos*, que constituyen retóricas del caminar y operaciones de apropiación de lugares ajenos); como así también, las *estrategias discursivas* a partir de las que estas prácticas son narrativizadas. En el planteo general, la enunciación narrativa se considera un modo de hacer paradigmático que permite delimitar territorios y fronteras, creando regiones y, también, atravesar lugares o transgredir límites, dando lugar a la invención de pasajes y no lugares.

**Palabras Clave:** Sujeto; Espacio urbano; Centro; Periferia; Tácticas de apropiación (mirada, memoria, recorrido); Estrategias narrativas

### ABSTRACT

The aim of this work is the analysis of the center-periphery relationship, that is put into play from the bond between the subjects and the city, and the use of those

places that pretend to carry out the popular sectors. This thematic is approached from the analysis of two stories at second half of the Sixties, "Como un león" (*With another people*, 1967) by Haroldo Conti and "Una luz que se iba", (*The invasion*, 1967) where the tactics of appropriation of the urban space which they carry out those subjects or the exclusion and confinement in the marginality where they stay trapped emerge in a clear way.

In order to carry out this objective the subjective practices from which is tried to make the city inhabitable ( the glance, that can acquire an exclusion or recognition value; the memory, from which stories and utopias are constructed; and the routes, which constitute walking rhetorics and appropriation of other people's places operations); as thus also, the speech's strategies from which these methods are narrated. In the main layout, the narrative enunciation is considered a paradigmatic way of doing which allows the delimitation of territories and borders, creating regions and also, allows to cross places or to transgress limits, giving rise to the invention of passages and nonplaces.

**Key Words:** Subject; Urban space; Center; Periphery; Tactical of appropriation (glance, memory, route); Narrative Strategies

*"En Occidente, el grupo (o el individuo) se da autoridad con lo que excluye (en esto consiste la creación de un lugar propio)"*

*Michel De Certeau*

#### LITERATURA: OPERACIONES DE APROPIACIÓN Y EXCLUSIÓN

Iniciamos este trabajo con un epígrafe de Michel De Certeau porque este texto remite de modo indirecto al problema que será central en este trabajo: la relación entre el sujeto y la ciudad. La importancia de este tema se cifra en el hecho de que este vínculo, propio de la cultura urbana, afecta de un modo definitivo la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva, la definición del lugar del otro y el desarrollo de tácticas espaciales de apropiación.

Desde este punto de vista, la ciudad puede ser considerada como un espacio social que funciona de manera simbólica y se organiza según la lógica de la diferencia. En ella, se producen conflictos intersubjetivos que hacen ver, y permiten prevalecer, determinadas representaciones de la realidad. Esto es, crear un lugar propio demarcando a partir de él un centro y una periferia. Por esto, en

las palabras y en los relatos que se usan para construir y expresar esa realidad. cobran visibilidad las luchas por la legitimación y por la imposición de una determinada identidad y, al mismo tiempo, la exclusión de otras.

El discurso literario, desbaratando el lugar de dominio que tradicionalmente la escritura ha tenido en Occidente, se ha hecho cargo muchas veces de estas luchas al colocar en el centro de su interés la problemática social de los sectores marginados y convertirse, así, en el lugar desde el cual la voz de estos sujetos excluidos por el sistema puede oírse.

En la Argentina de los años '60, en efecto, la literatura urbana asume este rol y da cuenta de la tensión centro/periferia en el seno una sociedad heterogénea y clasista que, tras la caída del peronismo, evidencia de manera cruda y descarnada los conflictos no resueltos y el carácter violento de las luchas por el poder y la afirmación de la identidad que allí se producen.

Una serie de escritores que comienzan a publicar sus primeros relatos unos años después de la caída de Perón, ponen en el centro de su obra de diversa manera la preocupación por la historia de aquellos que después de las sucesivas oleadas migratorias quedaron olvidados en la orilla.

Dos cuestiones cruciales se entretajan en esas narraciones: una tiene que ver con la decisión de cómo contar el enfrentamiento del migrante y los excluidos del sistema con la ciudad, las operaciones a partir de las cuales se lo margina y las prácticas a través de las cuales él pretende constituir un espacio existencial, es decir, propio. El otro problema está conectado con la elección del género y con las estrategias discursivas por medio de las cuales se va a representar esa realidad, en un momento de circulación de diversos estilos que van del realismo de denuncia social a la experimentación propia de las vanguardias.

En dos cuentos de la segunda mitad de la década del sesenta, "Como un león" (*Con otra gente*, 1967) de Haroldo Conti y "Una luz que se iba", (*La invasión*, 1967) de Ricardo Piglia, se percibe de manera emblemática el conflicto centro/periferia que se pone en juego en Buenos Aires y el uso de esos lugares que pretenden llevar a cabo los sectores populares, o la exclusión en la que quedan confinados al no poder organizar un centro existencial propio.

En relación con esta problemática de la apropiación del espacio urbano por parte de los sujetos o de su exclusión y confinamiento en la marginalidad, este análisis aborda el corpus mencionado a partir de dos ejes complementarios:

1. la descripción de ciertas *prácticas* subjetivas que se intentan llevar a cabo para hacer habitable la ciudad: *la mirada*, que puede adquirir valor de exclusión o de reconocimiento; *la memoria* a partir de la cual se construyen relatos y utopías; y *los recorridos*, que constituyen retóricas del caminar y operaciones de apropiación de lugares ajenos. A través de estas prácticas, el sistema urbano deja de ser un dispositivo de control donde se articulan las relaciones arriba/abajo, para convertirse en el espacio liberado por una

*mirada*, un *recuerdo* o un *viaje*, y, de este modo, pasa a funcionar como *centro antropológico*, es decir, principio de sentido para aquellos que lo habitan pues en él se expresa la identidad del grupo o del individuo.

2. el análisis de las *estrategias discursivas* a partir de las que estas prácticas son narrativizadas ya que, dentro de este planteo general, la enunciación puede considerarse un *modo de hacer* paradigmático que permite delimitar territorios y fronteras, creando regiones y, también, atravesar lugares o transgredir límites, dando lugar a la invención de pasajes y *no lugares*<sup>1</sup>.

## PRECISIONES

La elección de la mirada, la memoria y el viaje como puntos de partida del estudio de la problemática espacial en "Como un león" y "Una luz que se iba" tiene su razón de ser en la decisión de poner el acento en aquello que el sujeto hace, o intenta hacer, con la realidad dada para construir en ese lugar ajeno que se le impone de manera aplastante, en este caso la ciudad de Buenos Aires, un espacio propio, de resistencia, que le permita habitarla.

En este sentido, el primero de estos "modos de hacer"<sup>2</sup>, la mirada, es concebida en su sentido positivo como un lugar de lectura, es decir, una práctica transgresora a partir de la cual el sujeto recorta un camino propio y, en consecuencia, sobreimprime una escritura no prevista en el diagrama urbano que le sirve para sustituir el discurso impuesto y afirmarse en la existencia.

Mirar, desde este punto de vista, es tener una posición "frente a", dejar una marca, recortar, atribuir un sentido, determinar valores, construir desde el lugar elegido un centro y una periferia, constituir al otro y, en definitiva, incluir y excluir: supone definir quién mira y, desde allí, qué elige mirar.

Sin embargo, paradójicamente, cuando se mira, no solo se define el perfil de la alteridad, se le atribuye un lugar y se le otorga volumen, también, se vuelve visible en lo otro mirado aquello que mira<sup>3</sup>. Y lo que mira en lo mirado aparece como el síntoma de un vacío, de una ausencia que asedia y constituye aquello que irremediablemente el sujeto es, porque marca el lugar de lo que ya no está.

<sup>1</sup> Del término griego *u-topos*. Tomamos este término en el sentido que le da Michel de Certeau que difiere de la concepción de Marc Augé, que lo considera un espacio de anonimato. Según de Certeau el no lugar es un relato o pasaje que le permite al sujeto trascender y hacer uso de lo dado, colocando una marca personal.

<sup>2</sup> Cf. Michel de Certeau, tomo I (1990).

<sup>3</sup> Cf. "La ineluctable escisión del ver", en Georges Didi-Huberman (1997).

Así, lo mirado que nos mira se vuelve en estos dos cuentos, en los que se encripta la crisis social y política de los '60, huella de un sueño perdido, testimonio en ruinas de una utopía, aborto de una posibilidad de ser.

Con respecto a la memoria, en "Como un león", se puede señalar que la irrupción del recuerdo es el momento de la táctica, del arte de hacer, de la creación de un espacio propio en el lugar ajeno. Su aparición es inseparable de la posibilidad del cambio porque su fuerza se cifra en la posesión de una autoridad. Aquello que proviene de la memoria, como evocación y rescate de lo vivido, individual o colectiva, autoriza, vuelve posible, una transformación del orden establecido o el intento de que el cambio llegue a ser algo más que un sueño; instaura la potencialidad del uso de un saber no sabido que se enraiza en una tradición familiar o colectiva. Recordar lo que hicieron otros no es evocar con nostalgia, sino encontrar en ese recuerdo, sin plena conciencia de esta operación, las herramientas para no resignarse a la fatalidad de lo dado.

Por esto, la memoria construye relatos que permiten restablecer otro sentido, marginal, y, al mismo tiempo legitimar una identidad. No es solo conservación de una experiencia sino también selección de qué se recuerda y, en este sentido, un lugar de escritura desde el cual se puede imaginar una historia diferente. Es un punto de apoyo a partir del cual se vuelve posible la vinculación del pasado con el presente y la proyección de un futuro. Por ello, cuando la memoria no funciona de este modo, y aparece solamente como estéril añoranza de lo perdido, se vuelve relato impotente, apenas consolación, y pierde su capacidad reveladora, tal como se evidencia en "Una luz que se iba".

Finalmente, el viaje, concebido como recorrido subjetivo, puede leerse como práctica de reapropiación de los lugares ajenos y como construcción de un sentido propio. En su condición de práctica del espacio conduce a una forma específica de operaciones y a una experiencia antropológica y poética de la realidad dada. A través del recorrido subjetivo se perfila otro rostro posible para la ciudad planificada y panóptica o, en sus márgenes, se vislumbra la evidencia de un territorio oculto, trashumante y metafórico.

A partir de los viajes y sus trayectorias se pueden analizar las prácticas microbianas, singulares o colectivas que el sistema urbanístico planificado tiende a suprimir y que, sin embargo, sobreviven poniendo de manifiesto las contradicciones entre el modo general de la gestión y el modo individual de la reapropiación. Por esta razón, el acto de marchar es al sistema urbano lo que el de hablar es a la lengua: un uso, una marca personal. Al caminar el sujeto se apropia del sistema topográfico y libera espacios en los lugares públicos. El caminante transforma en otra cosa cada significado espacial. Selecciona, toma fragmentos del enunciado para actualizarlos en secreto, creando una ruptura en el discurso homogéneo de la ciudad. Se pone

en marcha. de este modo, una retórica plena de tropos y de giros, asimilables a las figuras de estilo, que insta una manera de ser en el espacio y de usarlo<sup>4</sup>.

En "Como un león" de H. Conti, cuyo narrador es un chico de la villa de la Costanera Sur de los años '60 que inserta su historia propia y familiar en la trayectoria colectiva de los hombres de ese lugar, se evidencia que el gesto del caminar presupone siempre un juego con las organizaciones espaciales del sistema. Sus figuras substituyen los recorridos previstos con un relato reciclado hecho de elementos que tienen que ver con una historia fragmentaria, individual o grupal, que da un nuevo sentido a la ciudad. Por esto, cuando el verdadero viaje se plantea como imposible, tal como sucede en el relato de Piglia, "Una luz que se iba", la historia del sujeto se detiene y queda clausurada entre las murallas de un espacio que no se comprende, o no se puede marcar, ni ofrece salida alguna.

#### EL DISCURSO DE LA CIUDAD Y LAS PRÁCTICAS SUBJETIVAS

*"Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los desplaza, los transforma, los pone siempre en otro lugar."*

*Ricardo Piglia*

En los dos relatos seleccionados, "Como un león" y "Una luz que se iba", es posible observar de qué manera los sujetos intentan construir sus vínculos con Buenos Aires a partir de la creación de un espacio de reconocimiento que, para ser tal, debe funcionar como centro existencial.

Estas prácticas se traducen en una serie de operaciones que buscan abrir una brecha en el interior del cuerpo inhóspito y ajeno de la ciudad, donde prevalece la ley de "lo propio", que configura posiciones de poder, para encontrar la posibilidad de *habitarla*, o constituir, aún en sus márgenes, un *centro* a partir

<sup>4</sup> De Certeau marca una diferencia clara entre lugar y espacio. "Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí implica la ley de lo 'propio': los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio": y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad [...] El espacio es un cruzamiento de modalidades. [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra articulada. es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformando en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de univocidad y la estabilidad de un sitio 'propio'.

En suma, el *espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle definida geoméricamente por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes. p. 129. de Certeau (1990). Cap. IX.

del cual crear lazos e instituir un territorio retórico de pertenencia, es decir, el uso de un lenguaje común en el cual los hombres se puedan reconocer y construir su visión de la realidad.

#### A. MIRADAS

En "Como un león", la tensión centro/periferia es atravesada por un relato que da vuelta la ecuación impuesta por el orden establecido. Un lugar marginal, *la villa*, es presentado como el espacio central de un destino común asumido conscientemente por el narrador-personaje y de una identidad que él instaura a partir de la diferencia con el otro. El relato ubica de un lado a la pobre gente que "Todo lo que pide en la vida es un pedazo de pan, una botella de vino y que no se le cruce un botón en el camino"; los trabajadores anónimos inconscientes de la grandeza de su proeza cotidiana que "Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada" y del otro, a "los grandes tipos que duermen en su lecho de rosas". (p.161).

El binomio dominación/subalternidad se lee, entonces, desde este último lugar para discutir la validez de un discurso etnocéntrico que asigna al *villero* el lugar de la improductividad y que pretende negar su condición de sujeto histórico. La mirada que construye el enunciado narrativo crea, de este modo, un espacio ficcional que permite la emergencia de otra realidad recortada desde una posición de lectura populista que invierte los valores vigentes y exalta los de la cultura popular subrayando en ellos la capacidad de resistencia al orden impuesto.

Si un día se decidieran a quedarse en la villa así suenen todas las sirenas del mundo a un mismo tiempo no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar, acarrear, perforar, construir destruir, armar, desarmar, o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitas de maricas." (p.161)

Así, lo que el discurso circulante en torno a la vida en las villas propone como un *melodrama* naturalista sin remedio, ejecutado en las claves de la vagancia, la delincuencia y la marginalidad, en el literario aparece como una *épica* que pone el acento en la heroicidad cotidiana de sus hombres, que ya no son vistos desde una generalización que los discrimina y excluye sino como individuos ejemplares donde se encarnan los valores del pueblo. Por esta razón, se da cuenta minuciosa de los *modos de hacer* a partir de las cuales sobreviven, en una ciudad donde no hay más que un espacio marginal para ellos<sup>5</sup>, y se lee esa sobrevivencia como heroísmo y resistencia activa.

<sup>5</sup> "El Pascualito lustra zapatos en Retiro, el Tulio vende diarios en una parada de Alem y el Negro junta trapos y botellas en las quemas y cuando llega el verano vende melones y sandías en la Costanera." (p. 161)

En la mirada del "villero", que se coloca en posición de observador gozoso y distanciado al mismo tiempo esa existencia marginal se convierte en una *fiesta* y por eso los rituales cotidianos que allí se ponen en marcha adquieren un sentido positivo y reivindicatorio, se vuelven la metáfora de una vida más verdadera: cambiante y plena<sup>6</sup>.

Lo marginal aparece, entonces, como una posición de privilegio en dos sentidos: es el lugar de la *vida verdadera*, concebida desde cierto pathos heroico-popular que es característico de Conti, pero también es la posibilidad de abrir un *espacio excéntrico*, "a un lado del camino", un territorio diferente y con una lógica propia donde sea posible la contemplación y el pensamiento distanciado sin las imposiciones de la manera de ver socialmente aceptada.

Esta excentricidad posibilita el desarrollo de un saber diferente sobre la realidad y de un sentido nuevo, desmintiendo los lugares comunes de la lengua que descalifican "esa roñosa vida" y niegan la posibilidad de un pensamiento propio y de una cultura a la villa<sup>7</sup>. El narrador postula que es como si en esta posición "estuviera a un lado del camino, no en el camino mismo, y desde allí viera mejor las cosas." (p. 165)

A partir de este saber, cuya importancia es subrayada por el uso redundante del verbo "pensar" en el discurso narrativo, la dicotomía villa/centro se resignifica: la villa es el lugar del sonido, de la vida despierta, del riesgo. Allí, es necesario actuar "como un león", no hay lugar para los muertos, es una tierra de "hombres que sudan, tiemblan, se ríen y maldicen", y que, siguiendo los dictados de un saber tradicional no sabido, "tiran para adelante, se mueven y no se preguntan". Del otro lado, el espacio central de la ciudad aparece como lejano y borroso. Allí el sonido de la sirena de la Ítalo, que llama al trabajo, se pierde; allí, se levantan "los malditos gallineros", allí viven los hombres de rostros tristes, que parecen enfermos, y "los grandes tipos duermen".

Esta mirada rescata, en las zonas marginales de Buenos Aires, la sinécdoque de una patria viva<sup>8</sup>, que cambia y se renueva constantemente "como un animal o un árbol o un río". Ella es el espacio del uso popular productivo, y en provecho propio, de los lugares sociales de descarte. Por esta razón el discurso

<sup>6</sup> "Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo esa vida [...] me parece que contemplo una fiesta". (p. 157)

<sup>7</sup> "Sin embargo, somos una familia de pensadores. Mi padre, con todo lo pelagatos que era, pensaba y decía cosas..." p. 155.

<sup>8</sup> "Levanto la cabeza y respiro hondo el áspero aliento del río. Entonces todo eso se me mete en la sangre y me siento vivo de la cabeza a los pies, como un fuego prendido en la noche."

la construye como una región elegida<sup>9</sup>, como un verdadero espacio o centro existencial<sup>10</sup> en el que la vida adquiere otro sentido.

Pero, a pesar de esta perspectiva excéntrica que redistribuye los sentidos y el espacio, las determinaciones históricas no pueden ni quieren ser borradas y esta mirada narrativa exhibe, también, la huella de lo perdido, el asedio de una falta, la presencia de una promesa que no ha sido cumplida, aunque se trate de convertir en el espacio de una resistencia y en el lugar del nacimiento de una identidad.

En fuerte contraste con el cuento anterior, "Una luz que se iba" de R. Piglia se escribe a partir del choque entre una mirada denegada, lo mirado aquí ya no mira solo marca la exclusión, y un sujeto que no encuentra el modo de constituir una identidad en medio de esa "indiferencia brutal", de la que hablara Engels, que lo circunda.

En este relato, la ciudad es construida como un lugar ocupado por "la multitud amorfa de los que pasan", solo que aquí no emerge, como en el Baudelaire leído por Benjamin, un flâneur que con su mirada da un alma a esa multitud. Es simplemente muralla ciega, obstáculo, espacio ocupado e intransitable. Aquí, el sistema urbano es delineado desde la masa de transeúntes que lo recorre y posee. Piglia se inserta, así, en una tradición literaria que recoge un tema que se había impuesto a los escritores más importantes del siglo XIX: Poe, Hoffmann, Baudelaire, y que constituye uno de los trayectos más interesantes del trabajo de Benjamin denominado "Sobre algunos temas en Baudelaire".

La mirada de Benjamin sobre la mirada de Baudelaire es la que retoma Piglia, en un juego fractal de sutiles variaciones, para narrar la experiencia de shock que sufre el migrante del interior al enfrentarse con Buenos Aires. Reescribe, así, un siglo después, y en la periferia, la experiencia urbana de los escritores del siglo XIX mencionados.

De este modo, lo que en el Baudelaire de Benjamin es una *figura secreta*, en "Una luz que se iba" se presenta como presencia avasalladora para la cual se vuelve inútil la metáfora elegante del esgrimista que asesta sus golpes con mano de artista para abrirse camino a través de ella. La fuerza ciega del cuerpo contundente y pesado del boxeador lo sustituye: "Porque apareció de golpe, allá adelante, inconfundible [...] Todos metidos en el medio, una pared, todos de acuerdo para no dejarme pasar y moverte es fácil para vos con ese cuerpo cuadrado y duro" (p.29).

<sup>9</sup> "A esta hora las villas lucen mejor que en cualquier otra. No sé cuánto duraré aquí, pero de quedarme quieto no cambiaría esto por nada del mundo." p. 168.

<sup>10</sup> "Uso este término en el sentido que le asigna Maurice Merleau Ponty: "el punto de referencia de todos los puntos de referencia" p. 295. *Fenomenología de la percepción*: Barcelona. Planeta - Agostini, 1984 [1945]

En la voz del narrador, un migrante del interior cuya voz se articula en clave oral, una de las estrategias privilegiadas en la literatura de los '60 y '70 para representar a las clases populares, se experimenta con el pasaje sin transición de la tercera a la segunda persona y se organiza un relato a partir del "encuentro" entre su propia impotencia, la irrupción de la figura del boxeador que se le opone en su evidencia y el discurso excluyente de la masa urbana que se introduce entre ambos para marcar la diferencia entre el afuera y el adentro.

La posibilidad de mirar queda encerrada, por esto, en una horizontal imposible de superar y no encuentra una posición estratégica que le permita la distancia crítica y la construcción de un espacio donde situarse, frente a una ciudad que se niega a mirar, esto es, a reconocer al otro. Al mismo tiempo, este encierro se ve confirmado por la doble condición de esta mirada: por un lado es la expresión de una exterioridad en la cual la multitud, habitual para el porteño, no deja de ser "notable" para el hombre del interior, y, por el otro, no puede despojarse de su inmersión alienante en el mecanismo inhumano de la ciudad donde todos parecen autómatas disciplinados.

Un sentimiento irremediable de exclusión cruza todo el relato. El narrador no puede alcanzar el reconocimiento del otro, que lo ignora, y queda atrapado en la desorientación y el ahogo que le producen el cuerpo cerrado y ciego de la multitud.

"[...] gente en todos lados. hombres, mujeres, que te atropellan, y te pasan por encima porque uno está en Buenos Aires [...] Vos caminás, caminás y todo está cubierto de gente extraña, lleno de hombres y mujeres que no conocés." (p.30)

Frente a la imposibilidad de generar una instancia de reconocimiento, surge, como única acción de resistencia posible, la fantasía compensatoria: un relato utópico en el cual se produce el pasaje de la inmersión alienante a la mirada distanciada y el lugar propio:

ahora quisiera subirme a un árbol, esconderme en la copa y mirarlos pasar, ver cómo son sin mí dentro de ellos ; acurrucado encima de un árbol lleno de hojas en la mitad de Lavalle, *ver toda la gente desde arriba ...* " (p. 37, subrayo yo)

Pero ante la inexistente probabilidad de volver real lo soñado, el discurso literario no puede evitar la irrupción de una historia que pulsa las cuerdas del melodrama del desengaño, la exclusión y el anonadamiento, característicos de la experiencia de la cultura popular urbana.

Piglia cuenta la historia del sujeto que deja su lugar de origen porque siente que en él "no hay salida" ("Este país empieza en la General Paz, por eso hay que irse, porque no hay modo de hacer nada.", p. 29) y se encuentra con una ciudad amurallada que le impide todo proceso de apropiación. Una ciudad que, además, lo humilla al asimilarlo de un modo brutal con el aluvión indiscrimi-

nado de los migrantes internos ("¿Qué hacés por acá cabeza?" me dijo..." p.37). sin respetar lo que él pretende su diferencia con los demás migrantes internos: "-Yo no soy del interior, nací en Bolívar, provincia de Buenos Aires, a 330 km" (p.32).

La estrategia discursiva elegida para organizar el relato refuerza esta sensación de anonadamiento a la que se ha hecho referencia. La voz del narrador construye su historia a través de un diálogo polémico con un narratario ficcional, el boxeador con el que comparte la pieza de la pensión. A partir del enfrentamiento con este personaje trata de constituir una identidad que desmienta la que él le da al cosificarlo con el rótulo que los porteños (marginales o no) usan para marcar el carácter ilegítimo de una procedencia y borrar diferencias subjetivas: "cabecita negra"<sup>11</sup>.

Se pone en juego, entonces, una lucha de miradas, un juego de espejos en el que cada uno de los contendientes (el narrador y el boxeador de Pompeya) atribuye al otro el estigma del fracaso y la exclusión, no reconociéndose solidariamente, entonces, en el destino común de soledad, anonimato y marginalidad que los reúne<sup>12</sup>.

Para el boxeador, el narrador, Diego Zavala, es una presencia indeseable y extranjera que se apropia de una parte de su reducido espacio existencial, la pieza de la pensión, en el cual teje el sueño utópico de una revancha que le permita superar su destino de derrotado, pero también, y sobre todo es una mirada descalificante que lo incluye en el destino común a todos "los negros", como Gatica, que no supieron retirarse a tiempo<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> "Así que sos del interior", p. 32.

"Escuchá cabecita negra y la puta que te parió, por qué no te metés en tus cosas y me dejás tranquilo.", p. 34.

<sup>12</sup> NARRADOR

"-[...] te pensás que no sé que no le ganás a nadie. que te hacés el matón, sin tener adónde caerte muerto? Yo te vi cuando volviste con la cara hinchada y el labio morado y la ceja partida. Te vi agarrado de los barrotes, en la cama, con la cara empapada de sudor mirando el techo. [...] Por eso sé que no le ganás a nadie [...]. pp. 34-5.

BOXEADOR

"-...No me digas viejo... cabeza... [...] Todos ustedes nos tienen podridos. Vienen de la mugre, se meten en todos lados y arriba quiere opinar y joder. El único error de Perón fue traerlos a ustedes. Ahora somos nosotros los que tenemos que aguantarlos. Yo nací en Pompeya, no puedo estar solo en una pieza. ¿Te das cuenta lo que son ustedes?", p. 34

<sup>13</sup> 'Cuando Gatica fue a Bolívar quiso llevarme a verlo. Al final no pude ir porque mi padre dijo que eran cosas de negros. Pero después lo vi a Gatica por la calle. Parecía un loco. [...] ¿No viste que quedan todos medios locos? [...] Yo no sé como no te das cuenta que tenés que largar si no querés acabar inútil o arruinado para siempre. Como esos que terminan pidiendo limosna o vendiendo porquerías, hecho un pelele', p. 33.

Para el narrador, el boxeador es la posibilidad del reconocimiento de una identidad diferente, de un nombre y una trayectoria propios, que lo separe del magma indefinido de los "cabecitas negras" y le reconozca un lugar.

Sin embargo, a pesar de que uno y otro se aniquilan a través de la mirada, de la misma manera en que lo hace la ciudad con su indiferencia y su sordera, hay un hecho que traza la divergencia entre ellos, y que es la única señal de pertenencia que construye la identidad de porteño: es un saber no sabido que permite abrirse paso entre la masa, moverse dentro de ella con naturalidad, diferenciarse (y aquí Piglia transforma en tópico literario la descripción de París que Hegel, en una carta, hace a su mujer<sup>14</sup>): "Son muchos y caminan aplastándote, por Lavalle, mientras que a él todos le tiene miedo y lo dejan pasar [...] por eso camina seguro y lo dejan pasar fuerte y tranquilo [...]" (p.30)

## B. MEMORIA

En "Como un león" el narrador (Lito) articula el recuerdo a través del cual abre un espacio propio en la historia (la del relato y, metafóricamente, la de las clases populares marginales), a partir de la evocación de dos figuras masculinas clave, muertas para él solo físicamente, que se insertan en una tradición propia de la villa, su hermano y su padre.

En este cuento de H. Conti, la narración de ciertos hechos fundamentales de la existencia del padre (un desocupado) y del hermano (un delincuente), como así también el significado emblemático de sus figuras, abren un espacio discursivo donde es posible acceder a la representación de una cosmovisión diferente y entender su ley y su sentido.

Estos fantasmas que pueblan y dan significado al discurso evocativo del narrador, no tienen la misma relevancia ni cumplen la misma función. La figura paradigmática del hermano de Lito asesinado por la policía domina el relato y es a partir de ella fundamentalmente que se dibuja el mapa territorial de la villa y sus fronteras con el afuera.

Pienso en mi hermano, por ejemplo. Hace un par de meses que lo mataron. El botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos. que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos. [...] Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león [...] (p. 156)

Esta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. (p.157)

<sup>14</sup> Benjamin, cit. p. 99.

A través del relato que recupera escenas claves de la vida de estos personajes-ícono, dos antivalores del discurso social, la delincuencia y la vagancia, son levantados respectivamente como estandartes de resistencia y de diferencia. En efecto, tanto una como otra práctica, se convierten, a partir de las historias de los que habitan la villa y comparten una tradición común, en los límites infranqueables de una región con códigos propios.

Sin embargo, aunque es desvalorizada desde la postura personal del narrador ("la maestra golpea con el puntero en el pizarrón y vuelvo a la jaula". p.165), la memoria de Lito establece un lugar de privilegio para la escuela, institución transmisora de los valores hegemónicos, porque en su discurso se marca un vínculo indisoluble entre ella y el pacto de hombres hecho con el hermano. En este recuerdo, es la depositaria del legado personal de quien, sabiendo que no podrá escapar a un destino marcado de antemano, tiene conciencia de la circularidad irremediable de una vida marginal.

La ruptura con los géneros, la tradición estética y la ideología del naturalismo se produce, por segunda vez, junto con la constitución narrativa del puente que traza la posible unión entre el centro y la periferia. Se señala, así, la posibilidad del quiebre de ese lugar marginal a través de la construcción de un pasaje utópico que se proyecte hacia el futuro:

Después que la maestra terminó de hablar (creí que no paraba nunca) mi hermano saludó como un señor y luego, siempre con los mismos ademanes discretos, me llevó a un lado entre los árboles. Allí me tomó por el cuello y me rompió los huesos con un dedo atravesado sobre los labios cada vez que yo iba a gritar. [...] Esperé que me soplara los mocos y entonces me hizo prometer que iba a terminar la escuela así tardase mil años. Yo lo miré brevemente a los ojos y le dije sí. No tenía más remedio, pero en cualquier forma lo dije de corazón.

Y eso es lo que cada mañana me trae hasta aquí. Cuando tengo ganas de pegar la vuelta, lo cual es un decir porque las tengo siempre, veo su rostro por delante y hasta escucho su voz.

- ¿Quedamos Lito ?" ( p.163)

De la misma manera, y en el terreno de la utopía, la posibilidad del viaje como abandono definitivo del mundo amurallado de la villa, que si bien es un

<sup>15</sup> "Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían mucho mejor si la gente las entendiera a su manera. Claro que mi madre se tuvo que romper el lomo pero yo creo que de cualquier modo esos tipos tienen un lugar en la vida y hay bastante que aprender de ellos por más que mi padre nunca se propusiera enseñarnos nada." (p. 157)

"La avenida está llena de camiones que esperan hace días para descargar en los silos. Las colas llegan hasta la villa y si no se meten adentro es porque no están seguros de salir enteros. El Beto tiró más de un año con un par de gomas Firestone 12.00-20, catorce telas de nylon, si bien se pasó cerca de un mes en la caldera de la Caprotti mientras los botones daban vuelta la villa de arriba abajo." pp. (161-2).

espacio existencial no pierde por ello, en relación a fuera, su carácter de isla (mundo aparte, lugar de exclusión y exilio), que se concreta como un relato del mañana, recupera y une el destino de aquellos que se fueron con el de los que, tarde o temprano, se van a ir.

En este sentido, la evocación de esas pequeñas historias que culminan en un *no lugar* proclamado como espacio posible de libertad, cierra una narración de denuncia (la de un pueblo excluido que intenta sobrevivir en la marginalidad y, al mismo tiempo, transformarla en un espacio de resistencia) y abre otra, épica, la del planteo de una posible salida en la búsqueda del salto que posibilite transformarlo en verdadero sujeto de la historia, en la historia de una Argentina que está comenzando a transitar, el camino de la violencia<sup>16</sup>.

Por su parte, la evocación de la vida en Bolívar da vuelta, en "Una luz que se iba", el lugar común de la lengua ("este país no termina en la General Paz") para convertirlo en el motor de un relato de fracasos que se presenta como paradigma de la historia de muchos migrantes internos<sup>17</sup>.

El desarraigo, la ilusión perdida, la exclusión, la imposibilidad del regreso atraviesan el espacio urbano de Buenos Aires, bajo la forma del recuerdo, transformándolo en un laberinto amurallado en el cual el sujeto se pierde y pierde la posibilidad de construir una historia.

Dos figuras se inscriben en esa memoria individual, la del hermano y la del padre. Sin embargo, la primera no es ya como en Conti un punto cardinal que orienta el trayecto vital a pesar de su marginalidad, por el contrario es la imagen de lo que no se quiere repetir: "No quiero terminar como mi hermano, entendés, estoy harto de pueblo." (p.29). La segunda, el padre, surge como una anticipación acotada al territorio retórico del pueblo natal, donde se conoce el nombre de todos y se maneja un código común, de la figura poderosa del tejedor que es capaz de abrir una brecha en la muralla de la multitud anónima por pura presencia<sup>18</sup>.

Esta evocación, hecha relato, selecciona ciertos tramos del pasado y los fusiona, sin solución de continuidad, con el presente. Se reconstruyen, así, en dos registros que, en su contraposición, generan un efecto de mutua intensificación semántica y despliegan la metáfora de un país cerrado y sin posibilidades.

<sup>16</sup> "Cruzo las vías y después de vagar un rato [...] me siento sobre una pila de durmientes como lo hacía cuando estaba el viejo. Naturalmente, me acuerdo de él, y después de Tito o de cualquier otro. y, por supuesto, de mi hermano. De todos los que se fueron. Es como si estuvieran aquí, a esta hora. Algunos me miran. otros me dicen cosas. Yo les sonrío y a veces les respondo. Sé que tarde o temprano iré tras ellos. Tarde o temprano la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león."

<sup>17</sup> "Lo que pasa es que en este pueblo no hay salida. estás agarrado. no hay forma de hacer nada. Este país empieza en la General Paz..." p. 9.

<sup>18</sup> "Mientras a él todos le tienen miedo, un millón de personas que le tienen miedo y lo dejan pasar como a mi padre en Bolívar, por eso camina seguro y lo dejan pasar, fuerte y tranquilo. agarrado de la mano de papá, subiendo la escalera." p. 30.

El primero tiene que ver con la constitución de una utopía que toma la forma de un relato de identidad<sup>19</sup> donde el nombre propio del narrador (Diego Zavala) se carga de sentidos heroicos y desafiantes, aunque el texto los desmienta en su ironía. En él, Buenos Aires es una mujer de brazos abiertos que lo promete todo, el lugar de la construcción de un futuro distinto, y la posibilidad de un regreso cargado de gloria<sup>20</sup>.

El otro registro es una historia de humillados, en el marco de una ciudad que los aplasta y no los reconoce, donde se unifica el destino de los marginados con el común rótulo de "negro" o "cabecita negra". De esta manera, ambos relatos, el utópico y el melodramático, exploran en su cruce, de manera exacerbada, la metáfora de una marginalidad donde el sujeto se construye a partir de acciones negativas: no ser reconocido por el porteño, ir a ningún lado, no poder atravesar el silencio, desconocer los códigos del territorio retórico de la ciudad, quedarse, finalmente, solo en el andén mirando como el subte se va sin poder abordarlo, en la inútil espera del que perdió el tren de la historia para siempre.

### C. VIAJES

Como se señaló, los recorridos espaciales de los sujetos *marcan* el territorio urbano estableciendo una retórica transformadora de este sistema de control y organización colectivos. En "Como un león" estos viajes presuponen la realización de una serie de *figuras* que permiten la mutación de lo marginal en central y al mismo tiempo la puesta en marcha de procedimientos de apropiación del espacio.

Trayectorias diferentes organizan el espacio cerrado de la villa. Una es la respuesta al llamado del afuera (la sirena de la Ítalo que "atraviesa la villa envuelta en las sombras", p.155) y en la conciencia narrativa de Lito, deja de ser solamente el punto de partida del camino obligado que lleva al trabajo<sup>21</sup>, para

<sup>19</sup> "Viajes: el joven vecino Diego Zavala ha emprendido en la mañana de ayer la ruta de su realización" p. 35.

<sup>20</sup> "...Buenos Aires me espera, espera a la gente como yo, joven, con ganas de jugarse." p. 29.

"Y yo mismo voy a ser de Buenos Aires, porteño, con una pieza cerca de Constitución, Lima 1235." p. 30.

"Tener amigos porteños, ir con ellos a Bolívar algún fin de semana y presentárselos a Nilda. 'Mi novia. Un amigo'" p. 30.

<sup>21</sup> "El viejo Tulio camina unos pasos más adelante con un paquete debajo del brazo. Trabaja en la dársena B con una grúa móvil de cinco toneladas. [...] Hay otros tipos que caminan en la misma dirección. Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada." p. 160

convertirse, en una operación metafórica que transforma el sentido de este recorrido, en una *cita personal* que vincula los fantasmas del pasado, con el presente y el futuro:

Es un sonido grave y quejumbroso y suena como la trompeta de un ángel sobre un montón de ruinas. Entonces abro los ojos en la oscuridad y me digo, cuando todavía dura el sonido, 'Levántate y camina como un león' (p.155)

La otra trayectoria impuesta<sup>22</sup> que tiene como protagonista al narrador, y que lo lleva de la casa a la escuela, se resignifica en su calidad de *sinécdoque*, que privilegia desde la lectura subjetiva un elemento espacial para hacerlo cobrar un rol de totalidad y, así, sustituir por elisión el sentido otro y ajeno. En efecto, a través de esta operación retórica se pone en marcha un proceso por el cual el camino hacia un destino no elegido y rechazado se convierte en el cumplimiento del mandato vital del hermano asesinado, construido por el narrador como arquetipo de la hombría heroica.

Junto a estos recorridos no elegidos, que se hacen propios a través del uso que le imprime el sujeto, se recortan dos trayectorias que son el resultado de un camino constituido como *antología personal* de lugares o *mapa poético*. El primero se presenta como vagabundeo gozoso por los alrededores de la villa ("de este lado de la vía", límite diferenciador entre territorio propio y la ciudad con sus "malditos gallineros") que culmina en la selección de un punto estratégico, espacio epifánico de una suerte de aleph cotidiano, a partir del cual se recupera la magnificencia de la vida de todos los días, vuelta fraseado personal de fragmentos que instalan otra verosimilitud y significado en la carta urbana:

Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o de los potreros pelados o las calles resecas me parece que contemplo una fiesta. Los trenes zumban a un lado con toda esa gente borrosa en las ventanillas, los coches y los barcos corren y resoplan del otro, los aviones del aeroparque barrenan el cielo con sus motores a pleno, la vela de un barquito cabecea sobre el río, un chico remonta un barrilete, una bandada de pájaros planea en el filo del viento y en el medio del polvo un árbol se yergue solitario. Ahí está mi padre, en todo eso. pp. 157-8

El otro camino, rompe la trayectoria circular de los tres anteriores (el del trabajo, el de la escuela, el del vagabundeo por la villa) para instalar la posibilidad

<sup>22</sup> "Después me pongo el maldito guardapolvo, meto otro pedazo de galleta en la maldita cartera y me largo para la maldita escuela" p. 159.

de un viaje en el que se recuperan y articulan la mirada y la memoria. Este viaje, concebido como salida definitiva del territorio cerrado de la villa, supone una historia imprevisible, la del *homo viator*, marcada por la valentía de un destino asumido. Es el sueño del asalto sin red al espacio central de la ciudad y el intento riesgoso de su apropiación como recuperación de la posibilidad de formular una utopía.

Si bien caminar, recorrer un lugar, explorarlo, es iniciar un proceso de apropiación que implica, en primer término, hacer familiar el código de la enunciación peatonal que le es propio, el sujeto, para superar la generalidad sin matices de lo público, debe, sin embargo, sobreimprimir marcas de pertenencia que muestran la retórica de la marcha, es decir, el uso particular del espacio, y, también, con la participación en un territorio común, constituido por "el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la convivencia y la intimidad cómplice de los hablantes"<sup>23</sup>.

En el cuento de Piglia, el narrador tiene conciencia de las operaciones que posibilitan esa apropiación de la ciudad: "saber ir a cualquier lado sin preguntar"; caminar "para acostumbrarme a conocerla"; marchar "seguro como todos, mirando de frente"; "Entrar al café, decirle al mozo: lo de siempre y que te salude y todos te conozcan y te escuchen."; "Tener amigos porteños".

La imposibilidad de llevarlas a cabo delata su no pertenencia y convierten el recorrido por el territorio de Buenos Aires en una trayectoria sin sentido donde se diluye la posibilidad de ser parte de ("anduve de un lado a otro, sin saber adónde ir"). Por esto, lejos de participar en el territorio retórico común, su lenguaje no puede superar un monólogo signado por el uso de fórmulas impersonales: "'Por favor puede alcanzarme el salero', 'Para la segunda de la noche en el medio si es posible', 'San Diego y fósforos'".

Las recorridas del narrador no pueden superar ni el deambular laberíntico por el centro, ni la marginalidad de una trayectoria que lo lleva a transitar los barrios periféricos de Buenos Aires, que en su carácter chato y desierto lo devuelven al lugar de origen rechazado. Su marcha, que no lleva a ninguna parte, indica, entonces, la imposibilidad del viaje. De este modo, el sujeto descentrado de sí, perdido en la inhospitalidad de una ciudad que lo expulsa o lo vuelve nada, queda atrapado entre un pasado y un presente que no le permiten vislumbrar futuro alguno.

A pesar de las diferencias sustanciales que separan el relato de Conti y el de Piglia, una nota común permite establecer un punto de encuentro en la temática del viaje que ambos textos abordan. Este punto de encuentro puede leerse como la síntesis de la visión de la historia y del país que en estos cuentos está cifrada. La necesidad individual de migrar que se evidencia en el relato de los dos

<sup>23</sup> Marc Augé, *Los no lugares*, p. 111.

narradores (Lito y Diego Zavala) hace visible de un modo dramático la imposibilidad colectiva de construir un destino común que afecta a los argentinos a fines de los años '60 y anuncia el estallido de violencia que esa imposibilidad generará.

#### MODOS DE NARRAR

En los cuentos analizados dos narradores, hermanados en una común marginalidad, refieren su experiencia urbana. Uno, el de "Como un león", lo hace a partir de un centro existencial, la villa, que reconoce y elige como propio y desde el cual logra convertir una situación socialmente desventajosa en plataforma de despegue utópico<sup>24</sup>.

En el monólogo reflexivo que construye esta voz, pasado, presente y futuro son parte de una misma trayectoria que insinúa la posibilidad de un relato de formación (y no de una picaresca ni de un melodrama) con final abierto. El tono épico que la narración le imprime a la gesta de los hombres oscuros de la villa postula una historia posible donde lo marginal se construye como lugar de privilegio y posibilidad de redención futura. Se cruzan en esta elección, donde el centro pasa a ser periferia y la periferia centro, una postura política que cree en la posibilidad del protagonismo popular y en la necesaria excentricidad de todo cambio.

Así como el "amor fati" caracteriza el cuento de Conti, la impotencia que genera la humillación recorre el cuento de Piglia y marca todos sus lugares, los de la escritura y los del territorio urbano.

Al igual que en los tangos "llorones", el relato se construye como un diálogo cargado de reproches y se instala cerca del melodrama, sin llegar a sumergirse en él, por la presencia de la ironía. La voz narrativa explora casi los espacios posibles y los cruces discursivos de la oralidad para desmadejar dos historias que se articulan en su imposibilidad de constituirse ni en una épica ni en un relato de identidad debido a su carácter inconcluso, fragmentario.

En "Una luz que se iba", del mismo modo en que el narrador no puede apropiarse del territorio urbano y constituir un centro que le permita delimitar un territorio propio ni lograr que la mirada del otro lo confirme en la identidad buscada, el relato construye un mundo clausurado en el cual las coordenadas espacio temporales son la metáfora de un destino sin salida, si se concibe en términos de un desarrollo lineal y progresivo de la historia.

<sup>24</sup> Usamos la expresión "utópico" en el sentido que le da De Certeau, espacio concebido como un no lugar, es decir como una apertura o pasaje hacia otra realidad diferente de la dada.

El pasado y la región de origen son el lugar del que se huye o que no se puede recuperar: el presente es sinónimo de fracaso y de marginalidad: el futuro solo existe como sueño irrealizable, frustrado por el presente. El sujeto, entonces, que no encuentra un lugar para instalar su mirada y afirmarse, se pierde aplastado por el peso insostenible de una indiferencia en la que ha quedado atrapado para siempre.

Ahora bien, es esta misma clausura del relato la que declara, por omisión, la necesidad de un quiebre o una cesura que rompa los límites de lo establecido y marque el camino revolucionario hacia un lugar que todavía no existe. Quizás este sea el sentido de la epifanía frustrante pero luminosa con que se cierra la historia.

... y se abrieron todas las puertas y era como escarbar un hormiguero, todo lleno de gente que entraba, porque no puedo más entendés hijo de puta, no puedo más [...] y se iba, sonriendo, cada vez más ligero y yo parado en el medio del andén vacío, doscientas caras rubias de nariz chata, sonreían, dos mil caras todas de perfil a través del vidrio, en medio de la luz, dos mil caras cruzando en ese subte cada vez más ligero, una luz, una luz que se iba." (p.38)

ALICIA MONTES

Universidad de Buenos Aires

#### OBRAS CITADAS

- AUGÉ, MARC, 1996, *Los 'no lugares', Espacios del anonimato*, Barcelona. Editorial Gedisa.
- BENJAMÍN, WALTER, 1986, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- \_\_\_\_\_, 1992, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- DE CERTEAU, MICHEL, 1990, *L'invention du quotidien*, I y II. Paris, Gallimard. Folio-Essais.
- \_\_\_\_\_, 1995, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- DELEUZE-GUATTARI, 1988, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia. Pretextos.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE, 1997, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- FORD, ANIBAL, 1994, *Navegaciones*, Buenos Aires, Amorrortu.
- LOTMAN, JURI, 1985, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN BARBERO, 1991, "Dinámicas urbanas de la cultura". En *Gaceta*, número 12, Bogotá.
- MERLEAU PONTY, MAURICE, 1984, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini.