

# MAPAS VITALES

Ensayos sobre la identidad



TERRITORIOS E IDENTIDADES

Ediciones  
**Bonaerenses**

# MAPAS VITALES

Ensayos sobre la identidad

Mapas vitales : ensayos sobre la identidad / Juan Pablo Paz ... [et al.] ; editado por Samanta Rodríguez. - 1a ed. - La Plata : Ediciones Bonaerenses, 2023. 176 p. ; 23 x 16 cm. - (Territorios e identidades / 3)

ISBN 978-987-82861-7-4

1. Ensayo Literario. 2. Identidad Cultural. I. Paz, Juan Pablo. II. Rodríguez, Samanta, ed.  
CDD A864

Gobierno de la Provincia de Buenos Aires  
Calle 6 e/ 51 y 53, La Plata (1900), Buenos Aires, Argentina  
© Ediciones Bonaerenses  
2023

Dirección general: Agustina Vila  
Dirección editorial: Guillermo Korn  
Coordinación general: Agustín Arzac  
Edición: Samanta Rodríguez  
Corrección: María Laura Ramos Luchetti  
Diseño: Federico Gianni  
Foto de tapa: Juan Manuel Faccio

1ª edición, julio de 2023  
2023, Ediciones Bonaerenses, Gobierno de la Pcia. de Buenos Aires  
Todos los derechos sobre esta obra fueron cedidos para la presente edición  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en Argentina



Licenciado bajo Creative Commons  
Atribución - No comercial - Compartir obras derivadas igual

# MAPAS VITALES

Ensayos sobre la identidad



## NOTA EDITORIAL

Estos seis ensayos fueron seleccionados en el concurso de narrativas Ser bonaerense. Miradas sobre nuestra identidad, llevado a cabo en 2022 por la Unidad de Identidad Bonaerense del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Las categorías crónica, ensayo e historieta y el tema “Arte y cultura bonaerense” constituyeron una estrategia amplia, cuyo objetivo fue el de estimular, a través de la escritura, el debate de ideas que propicien el redescubrimiento del otro y las investigaciones en los territorios. Cada uno de estos textos realiza el objetivo y aporta un trazo original, cuyo movimiento contribuye al mapeo vital de las artes y de la identidad bonaerenses.

El jurado de la categoría ensayo estuvo conformado por María Pia López, Julia Rosemberg y Carlos Ríos, quienes eligieron “De qué hablamos quienes hablamos del conurbano”, de Horacio Roberto Fernández (primer premio), “Cartografía para reconstruir el ADN de la identidad rural y gaucha bonaerense”, de Julieta Galera (segundo premio) y “3, 2, 1... ¡Tiempo! Las competencias de rap en el conurbano bonaerense”, de Juan Pablo Paz (tercer premio). Las tres menciones de honor correspondieron a “Costumbres chivilcoyanas de antaño”, de Rubén Osvaldo Cané, “Las murgas del conurbano”, de Daniel Eduardo Fariña, e “Imágenes del conurbano: la fotografía urbana como representación artística en The Walking Conurban”, de Liliana Jazmín Duarte.

Con estilos de escritura e intereses diversos que ponen el foco en prácticas artísticas y culturales de distintos territorios y tiempos históricos de la provincia, los textos aquí reunidos revelan la trama heterogénea y plural que constituye la pregunta por la identidad bonaerense.



# 3, 2, 1... ¡Tiempo! Las competencias de rap en el conurbano bonaerense

Juan Pablo Paz

*Miles de familias quedan sin trabajo  
y otros en sus rimas hablando de fajos  
la vida lastima, la plata escatima  
y encima al de arriba le importa un carajo.*  
Wos, "Protocolo"

El presente ensayo se encargará de abordar el *freestyle* como disciplina dentro del rap. Sin embargo, para comprender al rap se lo debe enmarcar dentro de la cultura hip-hop y ubicar sus inicios en los barrios afroamericanos de Nueva York a principios de la década de 1970. De manera que la cultura hip-hop comenzó a gestarse en un marco sociopolítico atravesado por los reclamos de derechos civiles de las comunidades afroamericanas a lo largo de Estados Unidos y por la conformación y posterior guerra de pandillas en Nueva York. Además, se incorporan los reclamos, luchas e identidades de los inmigrantes del Caribe.

En este escenario hubo componentes fundacionales de la cultura hip-hop. Uno de ellos es el grafiti, el arte que se ejecuta con aerosoles de pintura sobre paredes que, dentro de lo posible, estén ubicadas sobre alguna calle con gran tránsito de gente y autos. De este modo, cualquier colectivo imprime su sello y su mensaje dentro de una comunidad específica. Otro componente fundamental es la danza *breakdance* como un tipo de baile que incorpora desde movimientos acrobáticos, pasando por las artes marciales hasta el funk. El *breakdance* significó en muchas ocasiones el método para resolver problemas de manera no violenta entre barrios mediante competencias de baile. Por su parte, los DJ supieron encender las primeras fiestas del Bronx y dar forma a todo un movimiento. Actualmente, se incorporó a esta categoría el *beatbox*, que se puede definir como la habilidad de emular sonidos de instrumentos con la boca. En su momento esta práctica fue realmente democratizadora, ya que un equipo de sonido no estaba al alcance de cualquiera. Por último, encontramos a los MC o maestros de ceremonias, quienes animaban las primeras fiestas antes de irrumpir el hip-hop.

Por su parte, el rap refiere al género musical con preeminencia de la rima y estructuras, en términos técnicos, más bien síncopas. Dentro del rap, como ya dijimos, se encuentra el *freestyle*, que puede ser una improvisación sobre una pista o bien una competencia entre dos o más competidores en donde no se escatima en creatividad, puesta en escena e incluso violencia verbal.

Con competencias nacionales e internacionales, el *freestyle*, casi de manera silenciosa, viene llenando estadios en Latinoamérica y España. Año a año el circuito se va actualizando con competidores y con competencias, lo que generó una necesaria profesionalización de esta disciplina. Cabe entonces preguntarse ¿qué tiene de atractivo el *freestyle*? Este trabajo intentará responder esta pregunta de manera particular con el caso de Argentina. Para ello se analizará la plaza como escenario de aventuras de improvisación, como punto de encuentro y lugar de contención para miles de jóvenes a lo largo y ancho del país. Asimismo, se hará un recorrido histórico de la cultura rap y sus orígenes en Estados Unidos. Allí, uno de los pioneros, y para algunos el padre del hip-hop, DJ Kool Herc, entiende que “el hip-hop es la voz de esta generación. Por más que uno no se haya criado en el Bronx durante la década del setenta, existe para representarnos a todos. Se ha convertido en una fuerza muy poderosa. Es algo que conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero” (Chang, 2017: 8).

Por otra parte, en este análisis se dará centralidad a las competencias del *freestyle* de plaza, teniendo al Quinto Escalón como caso paradigmático, ya que fue una suerte de potrero, utilizando la jerga futbolística, para los actuales referentes del *freestyle* nacional. En ese sentido, se abordarán dos competencias importantes de la zona norte del conurbano bonaerense que brindarán un panorama de la actualidad de las batallas pos Quinto Escalón.

¿Qué tiene el *freestyle* que convoca a tantos jóvenes? ¿Qué representa la cultura hip-hop para estos preadolescentes y adolescentes? ¿Cómo creen que son percibidos por el resto de la sociedad? En cuanto a las competencias, ¿cómo se evalúan las performances de los competidores? ¿Qué sienten estos jóvenes al competir? Estas son algunas de las interrogantes que este trabajo va a abordar para tratar de dar respuesta, aunque sea de manera parcial.

## Algunas coordenadas para pensar el tema

*La revolución es el cambio drástico de lo que ocurre dentro de tu imaginación.*

Akapellah (VEN) a Aczino (MEX), en Godlevel Fest<sup>1</sup>

En lo que refiere a coordenadas conceptuales, se considerarán autores que plantean distintos tipos de abordajes desde música popular a configuraciones culturales. Además, se recurrirá a investigaciones sobre YouTube para contextualizar sobre esta plataforma y el rol clave, casi por antonomasia, que juega a la hora de dar difusión tanto a batallas de *freestyle* como a artistas de la cultura hip-hop. Por otra parte,

---

<sup>1</sup> La Godlevel Fest aconteció en Chile en el 2016.



se considerarán trabajos sobre la cultura rap en Colombia y trabajos periodísticos en sus distintos formatos y plataformas de Argentina.

En primer lugar, Pablo Alabarces (2008) nos presenta en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* el tema de la desigualdad, no solo en términos de acceso a bienes culturales, sino también en las “condiciones de producción de todo lo simbólico; pero a la vez, más ampliamente, las condiciones de producción de cualquier discurso: básicamente, el derecho a la voz” (25). Del mismo modo, agrega el autor, se pone en juego el derecho a la visibilidad y sus modos de administración.

Por otra parte, resultan pertinentes los conceptos que Alabarces aborda como la *música popular* y sus correspondientes resistencias. En ese sentido, advierte que la lectura sobre lo popular debe ser en la dimensión de lo subalterno, en la economía simbólica y en la distribución de los bienes culturales; lo popular se ubica en una posición subalterna. Asimismo, el autor sostiene que “reponer la continuidad de una cultura, aun conscientes de sus diferencias y desigualdades, permite recolocar lo popular —la música popular— en el territorio complejo y en disputa constante de lo simbólico, en relación contrastante y en lucha permanente por la hegemonía” (2008: 32). Respecto de la noción de resistencia, Alabarces la describe como “la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o modificarla” (2008: 33). A su vez, esta definición abarca una importante cantidad de prácticas, tanto en el plano político como en aquellos más bien formales e informales. En todos los casos, estas prácticas apuntan a señalar una relación de dominación. Por último, el análisis que el autor realiza entre cumbia y rock a lo largo de su trabajo nos permitirá ir presentando algunas analogías con las representaciones que los jóvenes raperos o *freestylers* tienen sobre sí mismos y la cultura hip-hop, así como su relación con el resto de la sociedad.

En segundo lugar, resulta pertinente la definición sobre configuraciones culturales que Alejandro Grimson (2011) presenta en *Los límites de la cultura*. El autor señala que “una configuración cultural se encuentra conformada por innumerables elementos de diferente tipo que guardan entre sí relaciones de diferencia, oposición, complementariedad y jerarquía” (2011: 195). Entre estos innumerables elementos, Grimson destaca como constitutivo a los *campos de posibilidad* y los plantea como espacios simbólicos en donde los grupos pueden identificarse de manera pública, así como también constituyen el escenario destinado a presentar sus demandas. De modo tal que una ciudad, por ejemplo, puede ser una configuración cultural. Otro punto que destaca Grimson responde a una lógica de interrelación entre las partes y aclara que si bien esta lógica es particular de cada configuración “puede ser de escisiones dicotómicas en las identificaciones políticas o en las divisiones espaciales, articulaciones u oposiciones que aparecen con diferentes intensidades en sus instituciones, en su cotidianidad, en las grandes crisis o en los conflictos” (2011: 176).

Además, existe otro elemento que remite a una trama simbólica común que comprende los lenguajes verbales, sonoros y visuales. Estas tramas, a su vez, suelen ser puntos de identificación en franca oposición, lo que no implica, por otra parte, tanto entendimiento como enfrentamiento entre las partes. En este elemento se conjugan los principios de división del mundo, los cuales, según Grimson, “implican, necesariamente, la sedimentación de ciertos principios de (di)visión compartidos, una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de juego y lugares de enunciación” (2011: 176). El último elemento constitutivo de una configuración cultural es aquello compartido. Si no existiera algo compartido, no habría lugar para una configuración. Debido a la amplitud y a lo abarcativo del concepto de *configuración* es que se vuelve necesario para el análisis de la cultura hip-hop y la trayectoria de vida que los jóvenes transitan en y a través de ella.

En tercer lugar, Jorge González (1994) en *Más(+) Cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*, propone transformar la pareja “oficial-popular” en tres polos: hegemonía-subalternidad-alteridad. En ese sentido, sostiene que se debe pensar a la subalternidad de manera relacional. Es decir, la subalternidad respecto a quién y en cuáles ámbitos. En palabras del autor, “la cultura de las clases subalternas se define así por su posición con relación a aquellas clases y no por su impugnatividad, belleza o integración” (1994: 32). A partir de esto, González establece la idea de un espacio de lucha, de una arena del sentido. Ya que es allí, “en los frentes culturales -donde- se enfrentan (o se han enfrentado) y chocan distintas y desniveladas maneras de ver el mundo y la vida, y se estructuran maneras jerárquicamente legítimas de vivir y ver la sexualidad, el trabajo, lo luminoso, lo deseable, lo posible [...] la muerte, el amor a la vida” (1994: 52).

Como se ha señalado, el hip-hop tiene su origen en la zona marginal de una de las ciudades más importantes del mundo. En otras palabras, una marginalidad del centro. De igual manera se sucedieron los distintos surgimientos en países de habla hispana. Es por esto que resulta interesante la caracterización de los frentes culturales urbanos “como espacios sociales, entrecruces y haces de relaciones que involucran distintas instituciones y agentes, en los cuales se modelan y modulan los “valores” y elementos de la cotidianidad ciudadana en referencia a la identidad o identidades urbanas” (1994: 94). Por otra parte, a lo largo de su análisis, González arroja distintas definiciones de *cultura*. Una de las más afines al tema de este trabajo es la que entiende por *cultura* a “lo que da espesor al presente y factibilidad al porvenir. Asimismo, la cultura es lo que nos permite definir nuestra situación dentro de la vida social y colectiva” (1994: 58). El hip-hop, para muchos jóvenes, es situación y ubicación en un frente cultural. De todos modos, volveremos a las definiciones de cultura de González más adelante. Por su parte, Daniel Míguez y Pablo Seman (2006), en *Entre santos cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, sugieren que una adecuada noción de cultura popular se debe mover en

dos niveles de abstracción cultural. El nivel más alto corresponde, en palabras de los autores, a una lógica general de gestación cultural de los sectores subordinados. En ese caso, agregan, “las culturas populares serían los sistemas de representación y prácticas que construyen en interacciones situadas quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social y que habilitan mecanismos de adaptación” (2006: 26). Estos sistemas y prácticas están mediados por una matriz cultural que regula, aunque no determina, las producciones. El nivel menor de abstracción, a su vez, conduce a un debate historizado que los autores consideran ausente en nuestro medio y que caracteriza a las culturas populares en un período y región determinados. Ante la ausencia de este debate, Miguez y Seman creen útil la estrategia de las semejanzas de familia. De este modo, la descripción de una matriz cultural deberá consistir en “una serie de rasgos prototípicos que, sin repetirse en su totalidad en cada caso, aparezcan en una cantidad suficiente para identificar a una serie de representaciones y prácticas como pertenecientes a un mismo tipo (las culturas populares)” (2006: 27).

Por último, para comprender cómo se llevó a cabo la inserción del hip-hop en Latinoamérica resulta pertinente el trabajo de Andrés Mauricio López Quintero (2014), *La constitución de jóvenes en raperos. El caso del Grupo Atak 120*. Allí se aborda el modo en que los jóvenes del distrito de Agua Blanca en Cali logran a través del rap configurar una nueva identidad contenida, según el autor, por el espacio y la raza. López Quintero ubica el surgimiento del hip-hop en Cali, en la primera mitad de la década de los ochenta, con un primer auge del *breakdance* y en una menor medida con el grafiti. El autor asocia este crecimiento con la incidencia, también en auge en su país, de las publicidades en los medios de comunicación. Del mismo modo, sostiene que durante esta época el acceso a cierta indumentaria y tecnología era restringido en función del nivel socioeconómico. Debido a esto, las primeras expresiones hip-hop correspondían a unos pocos que podían obtener un tocadiscos, música, zapatillas o sudaderas acordes. Sin embargo, plantea el autor que “paradójicamente los sitios donde se acostumbraba bailar fueron espacios frecuentados por jóvenes de barrios populares, atraídos principalmente por la música rap, la cual a finales de la década de los años ochenta relega al DJ y al *break* debido a la disminución en la práctica de estas manifestaciones” (2014: 44). Con esta relegación, estos espacios comienzan a ser ocupados por jóvenes de las barriadas populares de Cali. Este movimiento coincide con migraciones internas y ciudadanos colombianos llegados de Estados Unidos que retornaban a su país, entre otras cosas, con material musical. De este modo, afirma el autor, la música rap comienza a estar al alcance de estos jóvenes que encuentran en ella, además, una fuerte representación.

López Quintero se pregunta sobre la carrera de rapero en relación con las experiencias del grupo Atak 120. En ese sentido, entiende que “gracias a que el rap se configura desde una perspectiva popular que proyecta en su lírica un certero diagnóstico

de lo que es y vive la barriada, despertará el anhelo en muchos jóvenes de formarse dentro de su esencia” (2014: 53). Asimismo, se traza un recorrido de cuatro etapas para llegar a formarse como rapero, a saber: comprender, lograr interpretar, así como componer música rap y, por último, lograr ser reconocido. El resultado, agrega el autor, dependerá de aquellos que consigan experimentar un patrón de conducta de manera secuencial y ordenada. No obstante, para alcanzar una comprensión más cabal de la música y que esa comprensión, a su vez, despierte en quien escucha un anhelo de ser rapero es vital pertenecer a, apunta López Quintero, una “comunidad de escucha”. Estas comunidades, entonces, propician un proceso de concientización del efecto que se busca con la música al mismo tiempo que habilita espacios de reflexión alrededor del rap y elabora una asimilación de los contenidos con la realidad barrial en la que se desarrolla. Finalmente, en lo que refiere a la construcción de identidad del grupo analizado, López Quintero destaca el “modo de coproducción, bajo una diversidad de repertorios artísticos y comunicacionales donde los mc, si bien han incorporado elementos constitutivos del rap norteamericano, logran construir significados propios a partir de las problemáticas que se erigen al interior de los enclaves de pobreza de donde son originarios” (2014: 84).

Por su parte, desde Bogotá, Daniela Andrea Trujillo Arrieta (2016), en *Del Hip Hop como cultura para la transformación social a través de sus actores reivindicativos*, presenta el caso de la organización independiente y juvenil llamada Golpe de barrio, situada en Bosa, la cual plantea la recuperación del territorio junto a la destigmatización de la cultura hip-hop a través de la integración con las comunidades circundantes. A diferencia del grupo Atak 120, el territorio de Bosa repercute y marca las reivindicaciones de Golpe de barrio. Esto se debe, indica Trujillo Arrieta, a que el territorio “ha sido cuna e inspiración, ha sido parte de la conformación de ellos como sujetos, pues desde el territorio han sido quienes a través de vivencias y sentires propios han decidido tomar la transformación en sus manos” (2016: 27). En esta experiencia convergen los demás elementos del hip-hop, de modo tal que el *breakdance* y el grafiti se suman para llevar adelante las reivindicaciones de la organización. Según las entrevistas realizadas por la autora, el *breakdance* fue, entre otras cosas, una terapia y vehículo para dejar el consumo problemático de drogas y el grafiti, por su parte, significó un lugar para la memoria colectiva a través de la toma del espacio público. Por lo que, sostiene Trujillo Arrieta, “se da cuenta como las reivindicaciones se hacen materiales a través del arte, reivindicar como un valor dentro de la cultura, se muestra entonces como una pelea diaria que se tiene con uno mismo, la inconformidad y la sociedad, con lo que se vive y con lo que no se acepta, puede ser espacial, de reconocimiento, de memoria e incluso corpórea y personal” (2016: 36). La autora caracteriza a Bosa como un territorio que, desde hace varios años, se ha convertido en receptor de familias desplazadas y con realidades fuertes. Es por esto que el impulso predominante de la mayoría de los jóvenes entrevistados es la rabia.

A partir de ella, marca Trujillo Arrieta, se construye comunidad “permitiendo que las expresiones sean llevadas más allá de lo que la rabia por sí sola puede generar, es decir, solo sentimiento o tensión, de esta manera es como introspectivamente la cultura hip-hop surge y da cuenta del poder que se lleva en ella, como unidad y fuerza de cambio” (2016: 46). A lo largo de su trabajo, la autora presenta al territorio y sus reivindicaciones a través del hip-hop, al mismo tiempo que pondera la importancia que tiene la construcción de una identidad. Finalmente, expone: “queda claro que el hip-hop reivindica, que sus reivindicaciones son masivas, y que su fuerza se basa en la congregación de mentes, de ideas, que por sí solas no se articulan, que merecen conjunto, comunidad, porque solo así se compactan. De la misma manera la importancia de la lucha popular se hace visible y lleva a concluir que la fuerza del hip-hop se centra en la unión, individualmente se construye para el individuo, pero en comunidad para la sociedad” (2016: 61).

Por último, y a modo de cierre de este apartado, resta retomar a Andrés Felipe Clavijo Martínez (2012) y su trabajo *La música rap como manifestación cultural en la ciudad de Pereira*. En este caso, el autor se dedica a analizar desde un punto de vista pedagógico musical la forma de vida y de pensar de los jóvenes dedicados al rap en esta ciudad colombiana. En ese sentido, el autor plantea que el rap y la rima contribuyeron al sincretismo musical “sabiendo que el Rap en nuestra ciudad toma este elemento de la poesía romántica, no de una manera esquemática, sino casi por reflejo; un instinto en la combinación de versos que a su vez encuentra sentido en el estilo mismo del cantante” (2016: 37). Por otra parte, el autor coincide con López Quintero y el concepto de comunidad de escucha, aunque le asigna el nombre de grupo de rap. Y es que en estos grupos “los raperos encuentran un camino hacia su propia construcción de identidad y comienzan a experimentar con palabras e ideas que incuban las metáforas que dan un sentido a sus composiciones pero que solo adquieren real sentido y forma en el grupo de rap” (2012: 36).

En relación al territorio y su injerencia en la gestación y constitución del hip-hop local, Clavijo Martínez resalta la generación de identidades en función de la ciudad donde se desarrollan. De modo tal que se puede reconocer un rap caleño, un rap cartagenero, un rap bogotano y así. “Este hecho hace que la música juegue un papel importantísimo en las sociedades como bálsamo que deja expresar, existir y reconocerse frente al mundo como ciudadano que padece en la ‘selva de cemento’” (2012: 38). En cuanto a las temáticas que se abordan en las canciones de rap en Pereira, se pueden hallar alusiones a la ciudad, sus barrios y experiencias. También toman relieve críticas a los gobiernos locales y nacionales, así como se apunta contra los militares. Como bien marca el autor, “en sus historias se encuentran la prostitución, el sicariato, la delincuencia y la indigencia como consecuencia del desempleo por falta de oportunidades, del hambre o del poco estudio y también de como la música Rap es una salida para evitar tan sombríos pasos” (2012: 39). Por lo que

en esas canciones se sintetiza la realidad que viven estos jóvenes y la relevancia que toma el rap como vehículo de sus vivencias. Finalmente, en lo que refiere a la relación entre la música y la población de Pereira, Clavijo Martínez concluye que “la música Rap posibilita una forma de expresión e identificación ante sus condiciones de vida. Es la herramienta que encuentran los jóvenes para contextualizar, desde sus barrios, la sociedad que los rodea a través de un estudio profundo de sus condiciones sociales” (2012: 54).

### 3, 2, 1... ¡Tiempo! Bronx y pandillas: progreso y fuego

*Es posible que en este momento sea conveniente responder a los problemas raciales con un período de negligencia benigna.*  
Daniel Patrick Moynihan, senador demócrata, 1970

Este apartado se ocupará de dar cuenta de los orígenes del hip-hop en Nueva York. Para ello, el eje organizador será dado por el libro del periodista estadounidense Jeff Chang (2017), *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsterrap*. Con más de diez años de investigación, el autor se remonta al Bronx de los años cincuenta para entender la gestación de las primeras pandillas y, con ellas, las primeras manifestaciones de lo que luego sería el hip-hop.

Una zanja de más de cuarenta kilómetros en el medio del Bronx daba cuenta de los cambios que se avecinaban. Corría el año 1953 y el responsable de este mega proyecto era Robert Moses, quien en palabras de Chang era “el urbanista moderno más poderoso de todos los tiempos”. La fosa en cuestión respondía a la construcción de la Cross-Bronx Expressway, una autopista que ponía en riesgo las viviendas de sesenta mil personas, ya que para esta ambiciosa construcción, sostiene el autor, “hubo que demoler los departamentos de clase media-baja, modestos y dignos, que ocupaban familias irlandesas y judías, a quienes se compensó económicamente con unos míseros doscientos dólares por ambiente” (2017: 22). Con la obra en ciernes y permisos de renovación urbana, se clausuraron barrios enteros al mismo tiempo que, literalmente, se echó a dueños de varios negocios incipientes, a familias enteras afroamericanas, puertorriqueñas y judías. El plan de Moses consistía en combinar modernismo con la máxima densidad de población posible: este esquema se llamó “torres en el parque”. Con esta demolición de barrios pobres y comercios, “el boom de la construcción en el área de Nueva York en las décadas del cincuenta y sesenta le brindó aldeas a la comunidad blanca de clase media, en los suburbios como Levittown: amplias, prefabricadas, prolijas y exclusivamente para blancos” (2017: 23). Estas migraciones urbanas tuvieron su correlato de violencia. Con la llegada de las familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas a barrios que hasta hace muy

poco eran, en su mayoría, judíos, irlandeses e italianos, pandillas de jóvenes blancos comenzaron a hostigar a los recién llegados. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos comenzaron a formar sus propias pandillas, inicialmente en defensa propia para luego disputar, por poder o diversión, el territorio.

Estos son algunos números que arrojó la avanzada de Moses y que Chang recoge en su libro: “el South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo; el 40 % del sector había desaparecido. A mediados de los sesenta, el ingreso per cápita había bajado a 2430 dólares, apenas la mitad del promedio de la ciudad de Nueva York y el 40 % del ingreso promedio nacional. La tasa de desempleo oficial entre los jóvenes llegó al 60 %” (2017: 25). Y agrega que si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgiría de la falta de trabajo.

Una vez terminada la megautopista, se abrieron paso los arrendatarios de los edificios. Estos encontraron un negocio por demás lucrativo que consistía en negarles a los inquilinos agua y calefacción, por un lado, mientras que, por el otro, incendiaron los edificios y cobraron los seguros. Esto también generó, por así decirlo, su propia economía. Estos arrendatarios comenzaron a contratar a delincuentes para que quemaran los edificios por la modesta cifra de 50 dólares mientras que ellos llegaban a cobrar 150 000 dólares por parte de las aseguradoras. El resultado de esta escalada pirómana fue una calamidad. “Menos de una década después, el South Bronx había perdido 43 000 viviendas, el equivalente de cuatro manzanas por semana. A lo largo del barrio podían verse miles de lotes baldíos y edificios abandonados. Entre 1973 y 1977, hubo 30 000 incendios solamente en el South Bronx. En 1975, en un largo día de junio, se registraron cuarenta en un período de tres horas” (2017: 27).

## El auge de las pandillas

*Estamos hartos de rezar, hacer marchas, pensar y aprender.  
Los negros queremos empezar a cortar, disparar, robar y quemar.*  
Gil Scott-Heron, poeta, músico y activista afro

Con el South Bronx hecho cenizas, las pandillas comenzaron a tomar y dividir un territorio entregado a una negligencia benigna. Entre ascendencias puertorriqueñas y afroamericanas, las pandillas más importantes fueron los Ghetto Brothers, los Seven Immortals y los Black Spades. Sin embargo, también hubo pandillas blancas como los War Pigs o los Golden Guineas. De todos modos, ninguna de estas logró superar a los Savage Skulls, la más temida del Bronx. Estos llegaron a controlar gran parte del territorio e invadieron cuatro cuadras de aquellos edificios abandonados que el avance de Moses había dejado. Allí instalaron una de sus sedes y realizaban

el rito de iniciación que consistía en un “ruleta rusa”, en donde el aspirante debía hacer girar el tambor de un revólver y gatillararlo en su sien. Más allá de los actos vandálicos, un contexto convulsionado, sumado a las reivindicaciones llevadas a cabo por el Black Power, las pandillas daban forma a cierta cohesión social. Sobre esto, afirma Chang que “las pandillas le daban una estructura al caos. Para los hijos de los inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos que estaban fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo y para miles más, las pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección. Canalizaban su energía y les ofrecían enemigos en común. Mataban el aburrimiento y llenaban de sentido las horas. Convertían los terrenos baldíos en patios de juegos. Les daban la sensación de pertenecer a una familia” (2017: 73).

La proliferación de pandillas fue en ascenso. A partir de las fragmentaciones que sufrieron, aparecían nuevas, y en respuesta a esas nuevas aparecían otras en defensa propia. Se llegó a estimar unas cien pandillas que sumaban un total de más de diez mil miembros. Sin embargo, hubo una que durante este período se volvió la más cuantiosa, los Ghetto Brothers: con una dirigencia caribeña encabezada por Benjamín Meléndez y Carlos Suárez, sumado a discursos bíblicos y hasta una banda propia de rock latino, parecían los indicados para llevar adelante la pacificación del Bronx que comenzaría a gestarse. El crecimiento de las pandillas se vio reflejado en todo el Bronx y sus instituciones. De modo que era cuestión de tiempo para que la violencia de las calles llegara a las escuelas. Fue una de estas peleas entre miembros de pandillas enemigas en la escuela Dwyer Junior High la que despertó la atención del docente Manny Domínguez. El espectáculo que se montó en el patio de la escuela tras la victoria de un miembro juvenil de los Ghetto Brothers fue lo que generó la relación entre la institución y la pandilla.

Con las intervenciones de Domínguez se realizaron reuniones entre varias pandillas, en clave de debate, en las que se discutió sobre la situación del mundo en general y la del Bronx en particular. Incluso, a través de la Youth Services Agency (Agencia de servicios juveniles), los Ghetto Brothers llegaron a tener su propio local como organización. Esto captó la atención de la prensa y con ella, la aparición de una pandilla en la televisión. Pero los medios, en esta ocasión, se vieron obligados a realizar su cobertura desde otro lugar. “La invisibilidad de los jóvenes del Bronx era cosa del pasado. En efecto, los Ghetto Brothers ahora encarnaban el arquetipo romántico de la juventud conflictiva e incomprensida que trataba de hacer lo correcto. Por eso, cuando los jóvenes del Bronx se vieron reflejados en esa imagen, la paz se presentó como una alternativa real, viable” (2017: 79). Durante 1971 la guerra de pandillas recrudeció de manera alarmante y concluyó de manera mortal. La incursión de tres pandillas al territorio de los Ghetto Brothers dejó el saldo de una muerte para los locales.

Todo parecía indicar que la guerra era inevitable, aunque, contra todo pronóstico y a pesar de los reclamos de venganza de otros miembros, la presidencia de los



Ghetto Brothers llamó a una reunión con todas las pandillas para firmar un tratado de paz. La cita fue el ocho de diciembre en el Bronx Boys Club. Ese club podría haberse convertido en un polvorín y explotar sobre todo el Bronx. Sin embargo, fueron las palabras de Marvin “Hollywood” Harper de los Savage Skulls las que exhortaron por la paz a las huestes enardecidas. Hollywood era un veterano negro de Vietnam, quien vestido de boina, una remera del ejército y campera de su pandilla dijo: “Los blancos no vienen aquí a vivir en las casas destruidas, hermano. Los blancos no vienen aquí, hermanos, ni tienen que soportar toda, toda esta mierda, como morirse de frío por no tener calefacción en invierno. ¿Entienden? Nosotros sí, así que estamos obligados a convertirlo en un lugar mejor para vivir” (2017: 86). “Si queremos construir una comunidad mejor para nuestras familias y nosotros mismos, debemos trabajar juntos. Quienes firmamos este acuerdo nos comprometemos a mantener la paz y la unidad para todos, y de aquí en adelante nos denominaremos ‘La familia’”. De este modo comenzaba el acuerdo firmado esa noche. Además, contaba con cuatro puntos que se debían cumplir *sine qua non* o de otro modo la paz se vería quebrantada. Estos puntos, a grandes rasgos, establecieron el respeto mutuo y garantizaban que, ante cualquier eventualidad, contingencia o conflicto entre pandillas, serían los líderes de estas los que, mediante una reunión, se ocuparían de resolver la situación. Y hubo paz.

## Pero luego de la paz ¿qué?

*Los febriles sueños del progreso hicieron arder el Bronx.  
La generación del hip-hop, podría decirse, nació a la luz de esas llamas.*  
Jeff Chang

A pocos días de declararse la paz en el Bronx, el equipo antipandillas de Nueva York comenzó con sus trabajos de inteligencia, algunos incluyeron infiltrarse en las filas de las pandillas. Sin embargo, esta práctica duró poco, ya que algunos oficiales se resistieron a realizar los ritos de iniciación. Lo que sí tuvo éxito, por otra parte, fueron los interrogatorios y las redadas. A través de estos operativos la policía llegó a confeccionar alrededor de tres mil *dossiers* sobre las pandillas y sus miembros. Poco a poco, comenzaron a encarcelar a los líderes más importantes de algunas de las pandillas que habían firmado el acuerdo de paz. Con la renovación obligada de las presidencias y la asunción de nuevos líderes, la paz se debilitaba cada vez más. De hecho, la violencia no cesó y algunos conflictos terminaron con integrantes baleados. A raíz de esto, la Youth Services Agency cerró una de sus dependencias destinada a paliar las crisis juveniles e intervenir en las peleas de las pandillas. Tiempo después, tras una ola de ajustes, cerró el local de los Ghetto Brothers y con ella el destino de la pandilla que soñaba con ser una “organización”.

Los caudillos comenzaron a desperdigarse y aquel vigor que algunos ostentaron en el Bronx Boys Club comenzó a esfumarse también. El fulgor de rebeldía y altivez que irradiaban las pandillas y que convocaba a tantos jóvenes, negros y latinos por igual, comenzó a mutar hasta convertirse en algo nuevo e igual de convocante. Con la misma rebeldía y altivez, la música y las fiestas barriales comenzaron a marcar el nuevo rumbo del Bronx. “No se trataba del poder que confería la ideología, la colectividad o la violencia armada, sino el que consistía en la celebración de la juventud y la libertad. La división de territorios del barrio se estaba desintegrando. Las pandillas comenzaron a desaparecer. La nueva generación de chicos se obsesionaba con la exuberancia, el estilo y el sabor. Para esta camada de jóvenes, la oportunidad de marcar una diferencia se encontraba en las fiestas barriales, no en los partidos políticos” (2017:93).

## DJ Kool Herc y Afrika Bambaataa: de las fiestas barriales al Universal Zulu Nation

*Eso es lo que espero que pueda conseguir la generación del hip-hop, llevarnos al siguiente nivel a fuerza de recordarnos algo crucial: lo importante no es mantener la autenticidad, sino hacer lo correcto.*

DJ Kool Herc

Las pandillas estaban en su ocaso, por lo que el Bronx estaba listo para una renovación. Sin embargo, este cambio iba a tener una raíz en la Jamaica de Bob Marley. Allí, en el mismo barrio que dio al mayor referente del *reggae*, pasó sus primeros años de vida Clive Campbell, mejor conocido como DJ Kool Herc. Al calor del *reggae* y fiestas multitudinarias, Herc quedó fascinado con los *sound systems*. Estos son grupos de DJ e ingenieros de sonido que colaboran para tocar y producir música, cuya aparición en Jamaica fue crucial para el desarrollo de géneros como el *ska*, el *reggae* o el *dub*. En busca del “sueño americano”, su familia decidió viajar hacia Nueva York. Los primeros en viajar para poder ganar algo de dinero fueron Campbell junto a su madre. El año era 1967. Tiempo después y una vez instalados en el Bronx, llegó el resto de la familia. A comienzos de los setenta eran muy comunes las “*house parties*”, las cuales consistían en fiestas organizadas en casas particulares para recaudar dinero para pagar el alquiler. De modo que con la experiencia adquirida en Jamaica, más la ayuda técnica y económica de su padre, el *sound system* del ahora DJ Kool Herc se volvió popular en las calles del Bronx.

En estas fiestas podemos hallar el germen del hip-hop. En ellas comenzaron las batallas de *breakdance* y la aparición de los MC. Sin embargo, los clubes comenzaron a cerrar y debido a los resabios de algunas pandillas volvieron inseguras las “*house parties*”. Ante esta situación, Herc decidió trasladar la fiesta a las calles del vecindario.

Y en esa intervención callejera con su *sound system* en su máximo esplendor revivió aquellos tiempos de Jamaica en el corazón del Bronx. Si bien las pandillas iban camino a desaparecer y las fiestas estaban marcando el pulso urbano, la violencia nunca cesó. Y esa violencia le costó cuatro puñaladas a Herc tras su intervención sobre tres sujetos alcoholizados que intentaron ingresar a una fiesta. Luego de esto, optó por la reclusión voluntaria. Sin embargo, sostiene Chang, “había surgido una nueva cultura a su alrededor que captó la imaginación de una nueva camada de jóvenes en el barrio. Herc había descartado y dejado de lado todo, salvo los elementos más potentes y básicos: el ritmo, el movimiento, la voz y el renombre” (2017: 117).

Tanto Herc como Afrika Bambaataa fueron los que le pusieron música al Bronx. Sin embargo, sus trayectorias fueron distintas. Como ya vimos, Herc llegó de Jamaica y fue parte de un proceso de renovación del Bronx, mientras que Bambaataa fue parte del final de las pandillas al integrar los Black Spades y fue pionero de un nuevo ciclo signado por las fiestas barriales. Incluso, estuvo presente el día del acuerdo de paz y eso fue parte fundamental para el proceso personal que iniciaría luego. En palabras de Chang, “Bambaataa fue la figura seminal y proteica que encendió las primeras llamas de la generación del hip-hop. Lo que hizo fue transformar su entorno en una estructura sonora y social, y de ese modo promovió las ideas que le darían forma a la futura rebelión generacional” (2017: 125). En 1976, Bambaataa fascinado y claramente influenciado por la película Zulu, conformó la Universal Zulu Nation, y a través de ella se ocupó de llevar el movimiento a un siguiente nivel. Para este momento, estaban bien marcados los cuatro componentes del hip-hop ya clásicos que son el *breakdance*, el grafiti, los DJ y los MC. Sin embargo, Bambaataa instauró un quinto componente: el conocimiento.

De este modo, se acuñó el término *overstanding*, que se trata de una variación de *understanding* que reemplaza el prefijo *under* (debajo) por *over* (sobre), lo cual se podría traducir como “supraconocimiento”. El conocimiento, por sobre todo, fue la consigna que Bambaataa llevó por el mundo y que mantiene hasta nuestros días. En una conferencia realizada en Bogotá en 2015, por ejemplo, expresó: “no todos pueden rapear, mezclar, bailar y pintar. Pero el conocimiento, la sabiduría y la comprensión es algo que todo el mundo puede y debe aplicar, ya que el hip-hop no solo necesita artistas, sino profesionales de todo tipo”. El mensaje de Bambaataa se hizo escuchar en el Bronx desde finales de los setenta y más allá: “Estamos avanzando hacia algo mejor. Puedes sumarte si corriges tu actitud”. Quizás, sostiene Chang, “esa sea la razón por la cual, de todas las utopías que se les ofrecía en aquella época a los innumerables jóvenes sumidos en la marginalidad, la suya fue la que se terminó propagando por las calles del Bronx y el resto del mundo como una mecha encendida” (2017: 143).

El Bronx, ciertamente, fue un gueto durante el período abarcado. La expansión de este gueto al exterior, en términos de Clavijo Martínez, se puede entender del

siguiente modo: “El Rap siendo creado en los Guetos de los Estados Unidos encuentra una voz universal porque todas las situaciones sociales que se denuncian pasan en cualquier Gueto de cualquier ciudad, siendo los jóvenes habitantes de estos barrios los que proclaman sus mensajes con distinto idioma y distinta cultura. Es entonces cuando el Rap se convierte en una identidad, entran a jugar el idioma y el argot de las ciudades” (2012: 37).

Esta mecha es el final de un proceso que comenzó con la urbanización de la Nueva York de mediados de siglo XX. A su vez, es la conjugación de la migración urbana y la lucha por la afirmación de identidades negras, caribeñas, de pandillas. No pasaría mucho tiempo para que el gueto se extendiera hacia el sur del continente. Esta mecha es, también, el comienzo de un nuevo ciclo que surge, tanto literal como figurativamente, de las cenizas del Bronx.

## ¿Cómo llegó el hip-hop a la Argentina?

*I believe in sudamérica, manito estero man  
soy de la raza brotha  
llevo a tu clica esta car nada, car nada, car nada,  
Illya Kuryaki & The Valderramas, “Abarajame”*

Aquel hip-hop nacido de las cenizas del Bronx comenzó a hablar en otros lenguajes y en otros soportes. Comenzó a tener una narración transmediática, es decir, “una historia transmediática que se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad” (Jenkins, 2008: 101). Debido a esto, por ejemplo, en 1984 se estrenaron las películas *Breakdance*, dirigida por Joel Silberg, y *Beat Street*, de Stan Latham.

Sobre el caso colombiano, López Quintero interpreta que “la adhesión de la cultura hip hop en la ciudad de Cali se manifiesta, especialmente, por el auge del *breakdance*, el *scratch* y en menor medida del grafiti, durante la primera mitad de la década de los años ochenta, encontrando su evolución a partir de procesos heterogéneos y discontinuos que estarán enmarcados por el auge publicitario de los medios de comunicación” (2014: 44). En el caso argentino, el *b-boy* (como se hacen llamar los bailarines de *breakdance*) que se convirtió en el máximo expositor de lo que estaba pasando fue Mario Pietruszka, mejor conocido como Jazzy Mel. Fue tal su éxito que llegó a programas de televisión como *Ritmo de la noche*, el cual conducía un joven Marcelo Tinelli. Respecto del caso argentino, en una nota publicada en *La Nación*, el periodista Ariel Pukacz asegura que “gracias a esos films no pocos chicos argentinos se lanzaron a intentar los complejos movimientos de este baile callejero y de ADN marginal. La moda se expandió a escala federal, pero tuvo un epicentro preciso y curioso: Morón, particularmente el edificio de la Escuela N.º 503, con su

amplia escalera y un piso idóneo para perfeccionar coreografías de manera colectiva” (2020). Sin embargo, la música rap por su parte y durante un tiempo sería más bien un experimento de rockeros como Charly García y su “Rap del exilio” (1984) o “Rap de las hormigas” (1989). Cabe destacar que, tras los años de dictadura militar y la posterior apertura democrática en 1983, fue el rock el que supo explotar esos años de “primavera alfonsinista”. Además, claro, de resistir a través de las canciones una de las dictaduras más sangrientas que tuvo Argentina.

El furor del *breakdance*, a su vez, se agotó rápidamente. Debido a esto, algunos bailarines abandonaron las pistas y otros, como Jazzy Mel, se dedicaron a hacer música. Este camino llevó al artista a emprender un viaje a dedo a Brasil y allí pudo grabar dos discos en inglés bajo el nombre de Jezzy Mel Rock. En Argentina, por su parte, según cuenta Pukacz en la misma nota, “Club Nocturno, conformada por Luis Beracochea, Esteban Sánchez y Néstor Migliore, fue la primera en grabar un LP: *TV Rap*. Publicado por BMG en 1989, apoyaba sus rimas sobre un funk con aires new wave que remitía un poco a Sumo, aunque daba cuenta del éxito internacional de Run DMC y los Beastie Boys”. Todas las fuentes consultadas consideran a Jazzy Mel como el pionero del hip-hop en Argentina. Muy de cerca, le siguieron el Sindicato Argentino del Hip-Hop y En contra del hombre. También, hubo mujeres que formaron parte de este proceso, como es el caso de Alicia del Monte, conocida como Alika, y Malena D'Alessio, quienes formaron Actitud María Marta. Asimismo, aunque con una llegada más *mainstream*, podemos ubicar a Illya Kuryaki and the Valderramas, banda liderada por Dante Spinetta y Emmanuel Horvilleur, dos hijos, literalmente, del rock de los setenta.

El caso de Actitud María Marta es interesante por el no tan simple hecho de ser mujeres. El rock argentino, por ejemplo, ha mantenido un liderazgo masculino hasta no hace muy poco, y ha tenido, también, actitudes misóginas y denuncias de abusos (Domínguez, 2019). Por lo que esta incursión femenina se emparenta con el rol que la mujer tendría unos años después en la cumbia villera. Sobre esto, indican Malvina Silba y Carolina Spataro: “Si bien la industria cultural continúa ubicando a la mujer en un rol subordinado con respecto al del varón, tanto en la cumbia romántica como en la villera estas jóvenes se posicionan, discursiva y corporalmente, en un rol activo y no como mero objeto de placer para los hombres” (Alabarces, 2008: 109).

Para mediados de la década de los noventa y al calor de los pasos fuertes del hip-hop argentino, desde la localidad de Moreno, Mustafá Yoda supo ganarse un lugar también. Por aquellos tiempos, conformó el grupo La organización, pero este proyecto naufragó rápidamente. Años más tarde, en 1998, fundó el sello discográfico Sudamétrica. Con este sello pudo aglutinar a raperos de varios países de Latinoamérica. Además, le permitió editar varios de sus discos, entre ellos *Cuentos de chicos para grandes*, que sería seleccionado por la revista *Rolling Stone*

de Argentina entre los mejores 50 discos del año en 2004; además, le permitió organizar, desde 2010, la competencia de *freestyle* A cara de perro Zoo.

Así fueron los inicios del hip-hop en Argentina: una búsqueda constante por abrirse paso y crear su propia industria. Con gran acierto, apunta Pukacz: “Hacia el nuevo milenio, el rap finalmente desistiría en la necesidad de la aprobación paternal del rock y comenzaría a tomar autoconciencia, incluso rescatando parte de su propio pasado y el legado de sus pioneros locales”.

## Competencias de *freestyle* y la irrupción de El Quinto Escalón

*Va por cada una de esas tardes que salí sin un peso pero rapeé como nadie.*  
Acrú, “Monoblock”

El *freestyle* y las competencias habían sido acaparadas por Red Bull desde 2005. La bebida energizante realizaba competencias nacionales e internacionales en países como Argentina, Chile, México y España, entre otros. De hecho, la primera competencia internacional fue llevada a cabo en Puerto Rico y el campeón fue el argentino Frescolate. La selección de los competidores variaba según el país, podía ser regional o, como en Argentina, enviando un video realizando una improvisación. Con lo cual se podría decir que los competidores no tenían mucha preparación. Sin embargo, esto cambiaría y Mustafá, una vez más, tendría un papel fundamental.

La victoria de un argentino en una final internacional de *freestyle* sería el puntapié necesario para que el circuito de batallas comenzará a moverse. En 2010, Mustafá lanza la competencia A cara de perro Zoo, en donde compitieron grandes referentes como Kodigo, Tata y Sony (estos últimos se coronarían luego como campeones nacionales de Red Bull en 2012 y 2014, respectivamente). Asimismo, comienza una gesta que llevaría a Mustafá a recorrer el país e incluso rapear delante de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner<sup>2</sup>. En una entrevista para el diario *Los Andes*, Mustafá realizó la siguiente apreciación sobre la situación en ascenso del *freestyle*: “El fenómeno creciente del *freestyle* se explica porque los chicos no necesitan poner plata. Están juntándose en las plazas, haciendo *ranchada*, como le llaman. Y están soltando catarsis y jugando con la rima. El hip-hop es la movida emergente de todo el planeta” (2018). Al mismo tiempo, una competencia en zona sur comenzaría también sus pasos. Domingo por medio, en la estación de Claypole, comenzó el Halabalusa. En esta competencia supo brillar y organizar el único bicampeón de Red Bull, Dtoke (2013-2015). También, vale decir, hubo rivalidades con Mustafá,

---

<sup>2</sup> Mustafá Yoda en Cadena Nacional (4 de abril de 2014). *Orgullo Criollo TV*. <https://www.youtube.com/watch?v=is9Q3coGITE>

ya que eran las dos competencias más importantes del momento y ambas contaban con grandes referentes y campeones. La cuestión del territorio, zona sur versus zona norte, por ejemplo, estaba muy marcado.

Por otra parte, en lo que refiere a la difusión, ambas competencias subían sus batallas a YouTube e incluso A cara de perro Zoo tuvo su película. Excepto por esto último, la calidad de las piezas audiovisuales no era la mejor, aunque servía como canal de difusión e interacción, al igual que Facebook. Claramente, esto es producto de la convergencia a la que se refiere Jenkins, la cual “altera la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidores de los medios” (2008: 26). Varios de los entrevistados coinciden en que gracias a los videos del Halabalusa se metieron en el mundo hip-hop. Este es el caso, por ejemplo, de Dami, un competidor regular de la competencia bonaerense Golden Shell, en Tortuguitas, partido de Malvinas Argentinas: “Es medio gracioso como arranqué, pero creo que mucha gente arrancó así, que fue con los videos de Halabalusa. Ahí conocí a Dtoke, a Tortu, mucha de esa gente que rapeaba en la estación de Claypole. Me di cuenta que cuando entraba un buen *beatboxer* los competidores se cebaban, así que le empecé a prestar más atención a los *beatboxer* y empecé con el *beatbox* y después a rapear y soltando en las compes”.

Ciertamente, tanto A cara de perro Zoo y Halabalusa estaban aumentando en popularidad. Entre los fanáticos, particularmente del Halabalusa, se encontraba Muphasa. Su primer y único intento de visitar la competencia de Claypole se vio interrumpido por la tragedia de Once y no pudo llegar. Al poco tiempo, sin embargo, se enteró de que había una nueva competencia cerca de su casa, más precisamente en Parque Rivadavia, ubicado en el barrio porteño de Caballito. La competencia en cuestión era el Quinto Escalón, organizada por un joven llamado Alejo. Muphasa comenzó como competidor, pero al poco tiempo se sumó a la organización y nació, junto con Alejo, una de las duplas más importantes del *freestyle*. El material audiovisual de todas las competencias hasta este momento era de baja calidad, y sobre esto Muphasa pensó: “yo consumo esto, lo quiero hacer mejor para la gente”. A partir de aquí, comenzó una actualización del canal de YouTube de la competencia y un nuevo estilo de filmación de las batallas. Mientras tanto, la convocatoria iba en aumento y se planteaba, a diferencia de las demás competencias, al Parque Rivadavia como territorio neutral a donde llegaban competidores de los cuatro puntos cardinales para medir sus habilidades en el *freestyle*.

El Quinto Escalón comenzó a crecer de manera vertiginosa: en 2012, las batallas tenían lugar en las escalinatas del Parque Rivadavia (de ahí el nombre); para 2016 ya tuvieron que incorporar un escenario en el medio del parque. En una entrevista reciente para el ciclo Caja Negra (2020), recordó Muphasa: “En el medio del parque,

había tres viejos bailando rocanrol, era una actividad de los domingos. A cincuenta metros había 2000 pibes gritando como si fuera un gol del mundial. Lo que estaba pasando ahí era un fenómeno regional y nadie se estaba dando cuenta”. A partir de este punto, Muphasa se acercó a Mario Pergolini y tuvo, por un lado, el nexo para organizar la competencia con la infraestructura acorde y, por el otro, la puerta para que el Quinto Escalón tuviera su propio programa de radio en Vortex. Para este punto, el Quinto Escalón en particular y las competencias en general tomaron otro tenor y dejan en evidencia que “los contenidos de entretenimiento no son lo único que fluye a través de las múltiples plataformas mediáticas. Nuestras vidas, relaciones, recuerdos, fantasías y deseos también fluyen por los canales de los medios” (Jenkins, 2008: 27). Contra todo pronóstico, Muphasa y Alejo deciden que el 2107 sea el último año de la competencia más convocante del momento. El lugar sería el estadio Malvinas Argentinas. Participaron de esta fecha, además de los mejores del Parque Rivadavia, *freestylers* de ocho países como Venezuela, Chile y España, entre otros. De todos modos, la final sería disputada por dos argentinos, Dtoke y Wos, siendo el primero el victorioso.

Con el final de Quinto Escalón se cierra una etapa. De allí salieron los raperos y traperos que actualmente encabezan la escena local y son referentes en el plano internacional. Además, fundó las bases para que luego, en 2018, comenzara la FMS Argentina. Con un promedio de edad de 25 años, hoy nombres como Wos, Acru, Duki, Lit Killah, Paulo Londra o Ysy-A (antes Alejo) trepan en los rankings y sus recitales siempre quedan *sold-out*. En palabras de Muphasa, “en general, las expresiones más copadas de esta nueva camada han salido del Quinto, porque ahí había un animal que respiraba y que nos unía a todos que es esta idiosincrasia de que el rap no es la foto, el rap es todo lo que pasa por atrás”.

En este punto resultan interesantes las siguientes cuestiones. La primera es la que indica Pukacz en su nota: el rap del nuevo milenio desiste de la aprobación del rock argentino. Cabe destacar que el rock de principios de milenio estaba mutando y esa mutación se vio interrumpida por la tragedia de Cromañón en 2004. Entonces, el rock se repliega y reflexiona sobre sus prácticas. La segunda, es sobre los mitos de origen del rock argentino que marca Alabarces. Allí, en su fundación y lo que lo distinguía de otras músicas populares, se hallaba una contradicción y debilidad: la convivencia del rechazo a la mercantilización de un hecho estético y cultural, por un lado, y por el otro, el hecho de celebrar el éxito comercial de “La balsa” de Los Gatos.

Artistas como Duki, a diferencia del rock primigenio “antimercado”, sí buscaron el éxito. Paradójicamente, para el trapero más famoso del país, el primer millón de vistas en YouTube le llegó gracias a su tema “No vendo trap”. Wos, en 2019, anunció una presentación en el Luna Park a través de su cuenta de Instagram y lo agotó en menos de 24 horas y con un repertorio que no excede las quince canciones. Con justa razón, tal vez, estos jóvenes artistas son reacios en dar entrevistas. Es que no las



necesitan, tienen redes sociales por demás efectivas para anunciar y decir lo que necesiten. En sintonía con Jenkins: “Los artistas populares, que se cuelan por las rendijas de la industria mediática, se han percatado de que pueden brujulearse por este nuevo imperativo económico para producir obras más ambiciosas y estimulantes” (2008: 102).

Por último, cabe mencionar que internet fue clave para el desarrollo de toda esta etapa. El periodista y jurado de competencias importantes como Red Bull o FMS Argentina, Juan Ortelli, al ser consultado sobre el tema realizó la siguiente observación: “Parte del *boom* que tuvieron las batallas tuvo que ver con la aparición de los *youtubers* de batalla que fue una figura muy importante para la explosión, porque esto se daba en un contexto en el que el circuito no tenía interlocutores válidos. Los medios tradicionales no le prestaban atención a esto que estaba pasando y los *youtubers* fueron una manera de acelerar el fenómeno y de, alguna manera, bajar el rango de edad de los competidores. Uno de los más importantes *youtubers*, Force de España, terminó siendo competidor y fue dos veces subcampeón de España y eso marcó muchísimo a toda la generación que hoy es la más voluminosa dentro de lo que hoy es el circuito de batallas”. En esa misma línea, el periodista Hernán Panessi, quien en los últimos años se ha dedicado a escribir sobre la escena *freestyle*, entiende que “se destrabó mucha data; lo que tiene internet es que nos acerca muchísimo a la información. Y esa data sirvió también para subir los estándares de los competidores, por eso hoy no asombra que en una plaza el nivel sea increíble y que el tufillo de amateur sea cada vez menor”. Del mismo modo, finalmente, sucede en Colombia y así lo plantea Clavijo Martínez: “Gracias a los programas virtuales de grabación, edición, mezcla y masterización musical no se necesitan grandes estudios para realizar un álbum, la comodidad de una casa, un computador, un micrófono y una consola de audio son suficientes para que el mensaje de los raperos se difunda casi como un evangelio entre los Guetos de la ciudad” (2012: 48).

## Batallar en el conurbano pos Quinto Escalón

*En los lugares donde hay más barro,  
siguen habiendo competencias y  
personas que dan la cara.*

Daro Dos Santos, organizador de El eje de la rima

Si bien El Quinto Escalón cerró una etapa, también abrió una nueva. Una etapa de desafíos para organizadores de competencias, para los competidores, en fin, una interpelación para todo el circuito de batallas. En esa interpelación y ante esta etapa pos Quinto Escalón, se encuentran El eje de la rima y Golden Shell, competencias bonaerenses de San Miguel y Tortuguitas, respectivamente.

El eje de la rima comenzó alrededor del 2010 y es organizada por Daro Dos Santos. Mientras que Golden Shell lo hizo a mediados de 2018, organizada por París y Lauta, aunque esta dupla participó en la organización de otra competencia en los años previos. Ambas competencias comenzaron a partir de la necesidad de sus organizadores de tener algo en su zona, ya que competencias como A cara de perro Zoo o Halabalusa implicaban, tanto para estos como para competidores, un viaje de entre dos y tres horas. Otro de los motivos para realizar una competencia en el conurbano, sostiene Daro, es “para que los chicos entiendan que no todo el juego está en Capital Federal, sino que también en los lugares donde quizás no hay tanta infraestructura, donde está más marcada la desigualdad, siguen habiendo competencias de *freestyle*, siguen habiendo lugares donde los chicos pueden venir y sentirse parte”. En esa línea, por su parte, afirma París, “en general, las competencias son muy buenas para que cada artista pueda expresar lo que hace y de mostrarse como lo que es, un artista urbano que si no tuviera las competencias no tendría otra forma de expresarse”.

En esta nueva etapa Daro entiende que “el *freestyle* en Argentina sufrió una metamorfosis pos Quinto Escalón en el año 2017. La escena *underground* quedó a la deriva y el año 2018 fue muy complicado para todos los organizadores. Tuvimos que innovar, empezar a inventar, a manejar, a mover y empezar a hacer. Todo eso se debió a la caída de un evento tan grande y tan *mainstream*”. Ante un crecimiento considerable de la competencia y esta innovación impuesta, El eje de la rima inició un camino que derivó, entre otras cosas, en presentar un proyecto al municipio de San Miguel para ser declarada de interés municipal. De la mano de la aprobación de esta iniciativa llegó el nexo necesario para mudarse de la Plaza de San Miguel a la Fábrica del arte, en Muñiz.

El caso de Golden Shell, por su parte, es diferente. En principio, es un competencia nueva que se realiza en la plaza ubicada al costado de las vías del tren Belgrano Norte, en la estación Tortuguitas. Los organizadores reivindican a las competencias de plaza, ya que estas, reflexiona Lauta, “son muy importantes, porque están al alcance de cualquiera y en cada plaza se ven *freestylers* diferentes. Está bueno viajar a diferentes plazas porque encontrás *freestylers* que no viajan o que no se mueven en la misma zona que uno y en cada competencia ves cosas nuevas, estilos nuevos”. Si bien los organizadores de ambas competencias no sacan ningún rédito económico, para ellos es un trabajo. Sobre esto, advierte Daro, “hay mucho laburo de por medio, no son solo las tres o cuatro horas que dure el evento. Es un trabajo 24/7, todo el año. Tenes que buscar publicidad, buscar a los jurados, hay que llevar a cabo la competencia y que la gente la conozca. Y eso tiene sus pro y sus contra, así como se me cerraron puertas, se me abrieron otras”.

El tema del jurado, en cualquier competencia, es un tema tan importante como delicado. Si un competidor se siente mal evaluado o nota parcialidad en la votación,

puede ser un problema. Es por esto que se constituyen jurados de tres o más integrantes. Si se puede traer un jurado de renombre, mucho mejor para la competencia en cuestión. Pero, ¿qué evalúa un jurado? Depende de su gusto particular en la mayoría de los casos, aunque Juan Ortelli considera que “se busca encontrar a alguien lo más completo posible, que reúna todas las condiciones, que tenga fluidez, que cuente con diferentes habilidades y que sepa conjugarlas. En mi caso personal, trato de que prime la originalidad, en la medida que sostengamos que esto todavía es *freestyle* y que es improvisado, que nos demos cuenta que eso que está haciendo sea improvisado”.

Otro factor fundamental de una competencia es, precisamente, los competidores. Estos recorren, a veces con amigos, otras veces solos, el circuito de batallas todos los fines de semana. Es tal el circuito que todos los fines de semana, sábados y domingos por igual, hay competencias disponibles. A diferencia de años anteriores, que casi no se cobraba inscripción, actualmente casi todas las competencias cobran un mínimo de entre 10 y 20 pesos. El premio, si la competencia no tiene auspiciantes, es lo recaudado en la inscripción. Por lo que, los competidores, en realidad, no van por el dinero. Lautu entiende que las competencias son un punto de encuentro, “en donde se juntan personas de diferentes lugares, una vez por semana o al mes. Ranchan, se pasan temas, conversan de la vida y aprenden de otros competidores. Eso es lo más importante, nutrirse, aprender, socializar”. La franja etaria de los competidores, en general, abarca desde los ocho años hasta los veinticinco. Por supuesto que hay personas por fuera de esa franja, pero son los menos. En lo que refiere al primer contacto de los competidores con el *freestyle*, varía según el caso, aunque el caso de Dinámica, competidor regular de El eje de la rima, denota la importancia de las competencias de plaza en términos de contención. Sobre esto, comenta el joven: “Empecé escapándome de cosas que pasaban en mi casa. Un día caí en una plaza, vi que estaban rapeando, pregunté cuándo se hacía la próxima fecha y la próxima fecha fui y me anoté”. Del mismo modo, afirma Lightblue, también competidora regular de la competencia de San Miguel: “Cuando tiro *freestyle* con mis amigos me desahogo. Para mí, el *freestyle* es como un psicólogo. Cuando tengo un mal día, me pongo una instrumental y rapeo para desahogarme”.

Como ya dijimos, las mujeres tuvieron su lugar en los inicios del rap argentino. De igual manera, lo han tenido y tienen en el circuito *freestyle*. Lightblue tiene dieciséis años, vive en José C. Paz y compite en El eje de la rima así como en otras competencias. En cuanto al nivel de sus pares, Lightblue confiesa que se inspira “en todas las chicas que están rapeando. Hay muchas que la están rompiendo y me inspiran para ser parte de ellas”. Si bien hubo mujeres que compitieron en ediciones anteriores de Red Bull, en la última edición hubo dos jóvenes, ntc y Roma, quienes plantearon temas como el aborto y educación sexual. Sobre el caso, *Filo News* (2019) escribió lo siguiente: “Anoche, en el Luna Park y con el pañuelo verde presente en sus rimas,

Roma se encargó de representar a las mujeres y dar una razón más (por si hacía falta) de por qué merecen y deben estar presentes en el *freestyle*".

A estas alturas, queda claro que la plaza es un punto de encuentro y contención. Sin embargo, una reunión de jóvenes en un lugar público para algunos vecinos puede ser sospechoso. Como el caso que recuerda Dinámica, "por ejemplo en Las Vegas Freestyle —competencia de plaza en Belgrano, CABA— los vecinos llaman a la policía por estar ahí. Tengo la esperanza que en algún tiempo se va a normalizar que la gente tenga este ambiente para divertirse, para apoyarse". Esa normalización a la que aspira Dinámica, más allá de reacciones como estas, comenzó. Daro, por su parte, afirma que "quizás hoy no hay tanto nivel como en el 2017, pero sí creo que hay muchas familias que se están encontrando y entendiendo con el hip-hop".

Entre las definiciones que estos jóvenes realizaron en distintas entrevistas sobre el hip-hop se repiten palabras como respeto, amor, paz y armonía. A través del *freestyle*, a su vez, hallan una manera de desahogo, de poner en palabras lo que sienten con rimas que fluyen sobre una base instrumental o sobre el *beatbox* de un amigo. Sucede, entonces, que "la cultura —hip-hop en este caso— es el principio organizador de la experiencia; mediante ella ordenamos y estructuramos nuestro presente a partir del sitio que ocupamos en las redes de las relaciones sociales. Es, en rigor, nuestro sentido práctico de la vida" (González, 1994: 57).

Ciertamente, organizar una competencia trae aparejado desde contratiempos, peleas, opiniones cruzadas, hasta gestionar sin muchos recursos. No obstante, las competencias de *freestyle* crecen año a año, se reinventan, producen contenidos, generan vínculos. Tal vez haya algo más, tal vez sea el hip-hop el motor que sostiene y empuja a tantos jóvenes. En palabras de Daro, "la cultura hip-hop es una forma de vida. A diferencia de otros géneros, el hip-hop tiene una forma de llevar adelante la vida de uno con ideales. Es un ideal que defender y lo considero una herramienta para ayudar a otras personas".

## Consideraciones finales

Hasta acá hemos visto los orígenes del hip-hop en el Bronx, su llegada a través del *breakdance* a Colombia y Argentina. Luego, trazamos los caminos del rap a través de los noventa hasta las convocantes competencias de *freestyle* y su experiencia en el conurbano. Esta propuesta se organizó de este modo ya que "aunada al presente y al futuro, la cultura es simultáneamente raíz y ligadura con lo que hemos sido, hecho, gozado, deseado. Es recuerdo —siempre selectivo y reconstruido desde las constricciones particulares de un ahora volátil— de los pasos anteriores, de nuestro origen, de nuestros muertos, de nuestros fracasos, de nuestros espacios, acciones y

objetos; de nuestros tiempo y relaciones que han conformado las líneas de expresión del rostro de nuestro presente” (González, 1994: 57).

Este trabajo, además, se planteó indagar sobre los siguientes interrogantes: ¿Qué tiene el *freestyle* que convoca a tantos jóvenes? ¿Qué representa la cultura hip-hop para estos preadolescentes y adolescentes? ¿Cómo creen que son percibidos por el resto de la sociedad? La respuesta a todos estos interrogantes se halla en la fuerza que ha empujado al hip-hop desde los incendios del Bronx. Allí se encuentra la raíz y ligadura de esta cultura. Sus configuraciones culturales, a su vez, encuentran en cada país un vehículo en la juventud de las grandes ciudades, pero también en aquellos jóvenes de los márgenes para poder generar un lenguaje, aunque universal, propio de cada región. Esta fuerza, en palabras de DJ Kool Herc, “lo importante es la relación entre nosotros, conectarse el uno con el otro. Por eso tiene un atractivo universal. Ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea” (Chang, 2017: 8).

Por otra parte, resulta insoslayable que “la convergencia altera la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidores de los medios” (Jenkins, 2008: 26). La lógica de la industria musical y sus mercados se ven alterados e interpelados cada vez que un joven sale de una plaza y rompe todos los esquemas. Tanto los altera que se dan por enterados cuando el fervor y la fiebre se esfumaron. En el caso del Quinto Escalón, por ejemplo, las marcas llegaron cuando el monstruo había decidido abandonar el parque. Y así como hace unos años el rock realizaba colaboraciones con grupos de cumbia villera, hoy los rockeros van en busca de colaboraciones con raperos y traperos del momento. Básicamente, van en busca de los nuevos ídolos de sus hijos<sup>3</sup>.

Finalmente, esta nueva camada ha podido desde el hip-hop, a través de sus letras, ya sea en las batallas de *freestyle* o en aquellos que se pusieron a hacer canciones, dar el salto de calidad que la cumbia villera prometía y que el rock abandonó. Con una impronta barrial, desbocada pero con claridad y transparencia en sus objetivos, estos jóvenes ponen música al pulso de las ciudades que habitan, que conocen y transitan con una retórica contestataria y mordaz. A modo de cierre y para dar cuenta de ello, una letra del *freestylers* y rapero Acru que sintetiza con fuerza la situación de la escena local: “Cuando escribo el barrio sueña y no sufre, mamá/ Por las zapas que no tuve, por la deuda impaga/ Cuando escribo el barrio sueña y no sufre, mamá/ Porque siendo de dónde soy igual pude, mamá” (Acru, 2019).

---

**3** Ciro y Los Persas. “Pistolas ft. Wos”. Mastai, 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=wgOKvgOc\\_SM](https://www.youtube.com/watch?v=wgOKvgOc_SM)

## Referencias bibliográficas

- ALABACERES, P. y Rodríguez, M. G. (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- CHANG, J. (2017). Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangster rap. (2da edición). Caja Negra. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- CLAVIJO MARTÍNEZ, A. F. (2012). *La música rap como manifestación cultural en la ciudad de Pereira*. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Programa Licenciatura en Música.
- DOMÍNGUEZ, C. (11 de agosto de 2019). Cupo femenino, denuncias por abusos... Cómo se deconstruye el rock argentino. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/cupo-femenino-denuncias-por-abusos-como-se-deconstruye-el-rock-argentino-nid2275534/>
- FILO NEWS. (21 de octubre de 2019). Quién es Roma, la freestyler que dio el batacazo en la Batalla de los Gallos. <https://www.filo.news/musica/Quien-es-Romala-freestyler-que-dio-el-batacazo-en-la-Batalla-de-los-Gallos-20191021-0060.html>
- GONZÁLEZ, J. (1994). *Más(+) Cultura(s). Ensayo sobre realidades plurales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GUZZANTE, M. (2018). Mustafá Yoda: “Salimos a hacer la batalla federal”. *Los Andes*. <https://www.losandes.com.ar/mustafa-yoda-salimos-a-hacer-la-batalla-federal/>
- JENKIS, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ QUINTERO, A. M. (2014). *La constitución de jóvenes en raperos. El caso del Grupo Atak 120*. Colombia: Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle Cali.
- MIGUEZ, D. y Seman, P. (2006). *Entre santos cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- ORTELLI, J. (8 de agosto de 2019). Dtoke, el rapero que convirtió a las batallas en un fenómeno de cifras millonarias. *Rolling Stone. La Nación*. [https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/dtoke-hombre-ayudo-convertir-batallas-rap-espanol-nid2275149/?utm\\_source=TW-RS&utm\\_medium=Parti&utm\\_campaign=2275149](https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/dtoke-hombre-ayudo-convertir-batallas-rap-espanol-nid2275149/?utm_source=TW-RS&utm_medium=Parti&utm_campaign=2275149)
- PANESSI, H. (18 de febrero 2019). Volvió la pasión por las batallas. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/174379-volvio-la-pasion-por-las-batallas>
- (22 de febrero de 2019). Las 10 cosas que siempre quisiste saber y nunca te contaron sobre el trap. *Vice*. <https://www.vice.com/es/article/59xwz8/>

las-10-cosas-que-siempre-quisiste-saber-y-nunca-te-contaron-sobre-el-trap-argentino

- PANESSI, H. (10 de marzo de 2020). Una década de freestyle y trap, del margen al centro. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/242816-una-decada-de-freestyle-y-trap-del-margen-al-centro>
- PLOTKIN, P. (22 de enero de 2017). Nuevos payadores: el auge de las batallas de freestylers. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/nuevos-payadores-el-auge-de-las-batallas-de-freestylers-nid1977975/>
- PUKACZ A. (30 de abril de 2020). Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/>
- SCOLARI, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Editorial Gedisa SA.
- TRUJILLO ARRIETA, D. A. (2016). *Del Hip Hop como cultura para la transformación social a través de sus actores reivindicativos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.

### Audiovisuales

- Acrú, "Monoblock". Film: SIENA, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=M9Yh2GMAIwU>
- Caja Negra*. (13 de noviembre de 2019). Klan: "Dormía en la calle con tal de poder ir a una batalla". <https://www.youtube.com/watch?v=RRoeBBELQ60>
- Caja Negra*. (30 de enero de 2020). Muphasa: "Para mí el rap es una cuestión de sutileza". <https://www.youtube.com/watch?v=VmNSDRVUpP8>
- Caja Negra*. (26 de febrero de 2020). Sony: "La batalla real es contra las inseguridades". <https://www.youtube.com/watch?v=x2xV0quaClg>
- Dozer vs. Roma. Cuartos | Final Nacional Argentina, 2019. Red Bull Batallas. <https://www.youtube.com/watch?v=PpsUnUPw7WQ>





# Imágenes del conurbano: la fotografía urbana como representación artística en The Walking Conurban

**Liliana Jazmín Duarte**

En el conurbano bonaerense encontramos una gran amalgama de historias compartidas por sus habitantes. En estos relatos hallamos una necesidad de representación del espacio, y la fotografía aparece como medio para realizar esta tarea. Asimismo, es crucial señalar la función que han cumplido las redes sociales para traer a la escena ciertas imágenes que de una forma u otra llegan a perderse con el paso del tiempo. Esos “momentos” han sido retratados y plasmados por The Walking Conurban, cuenta de Instagram creada por un grupo de amigos que en los últimos años ha conseguido ganarse un lugar en los medios de comunicación de nuestro país. Allí se busca retratar el lado cotidiano del conurbano y al mismo tiempo los vínculos que se establecen con el territorio. Uno de los creadores de The Walking Conurban, Diego Flores, en una entrevista a *Télam* afirmaba lo siguiente:

Cualquier imagen, cualquier recorte de la realidad es injusto y parcial y no va a tener una idea de representación cabal de lo que es el conurbano, que puede ser una casa de un *country*, un palacio abandonado, un chalet americano o una casilla. Todo eso nuclea al conurbano, es imposible condensarlo en una imagen. (Entrevista a Diego Flores, 2022)

En las tres redes sociales que pertenecen a The Walking Conurban, Facebook, Instagram y Twitter, poseen aproximadamente cuatrocientos mil seguidores, siendo Instagram la red donde se concentra la mayoría. Diego Flores considera que en cierta medida la fotografía no constituye un medio suficiente como para representar un conjunto tan vasto como lo es el conurbano bonaerense, pero la masividad de su proyecto demuestra lo contrario. Se busca pensar este territorio no como aquel espacio marginalizado de manera constante, sino como uno que se encuentra atravesado por múltiples aristas socio-históricas que son piezas fundamentales para establecer la construcción de una identidad. En todo caso, The Walking Conurban invita a la comunidad a formar parte de esta visibilización del territorio.

Definir el conurbano bonaerense no es una tarea sencilla. Quien transita por estos espacios no solo se enfrenta con diversas realidades, sino también con lejanías entre un lugar y otro. Propiamente se puede decir que la familiaridad que se tiene por una determinada área genera disputas o asperezas con aquellos que forman parte de otros espacios. Precisamente, el conurbano bonaerense representa un mapa dividido por varias zonas: norte, oeste, sur, e incluso la ciudad de La Plata forman parte de un universo que se nuclea no solo como bonaerense, sino también como parte del conurbano. A esto se le suma la multiplicidad de municipios que conforman estas áreas. Pertenecer a una zona, sea de nacimiento o de crianza, equivale a un vínculo mucho más íntimo con ese territorio que con otros menos afines.

Al observar el mapa que conforma el conurbano bonaerense, entran en discusión los imaginarios centro-periferia nacionales. La formación del conurbano y el desarrollo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se constituyeron como procesos trazados en gran medida por proyectos que buscaban reformar principalmente los límites de la Capital Federal. Uno de los debates se basó en el binomio ciudad-campo, al tomar en cuenta la cantidad de habitantes que poseía la entonces Ciudad de Buenos Aires en comparación con los demás pueblos que la rodeaban. En este punto se establece que la capital de nuestro país tenía un fin específico, tal como explica Horacio Caride (1999: 12): “La ciudad, en cuanto Capital de la Nación, debía sintetizar sus valores y representar al país del cual debía constituirse en foco irradiador de civilización”.

La construcción de la ciudad como un proyecto civilizatorio en cierta medida produjo las condiciones necesarias para que se generen esas tensiones entre la capital y la provincia. Esta oposición existente en la actualidad permite comprender cómo ambos espacios se conciben con cierta alteridad con respecto al otro. Y es en este juego de espacios que se involucran tanto esos imaginarios territoriales como las fronteras simbólicas, siendo la más significativa la Avenida General Paz.

Al retomar la reconocida frase “el país termina en la General Paz”, se debe tener en cuenta que la construcción de este proyecto buscó en gran medida materializar un límite entre la capital y sus márgenes. Fàbregas Flò (2019) indica que ciertos poblados quedaron fuera de este plan, como Barracas al Sud, hoy partido de Avellaneda. La causa principal era que alrededor de esa zona se concentraba la mayor parte del flujo migratorio de la época, además de albergar altos grados de marginalización en las cercanías al Riachuelo. A diferencia de otros casos, la periferia de la capital, donde habitaban sectores con una buena posición económica que se diferenciaban enormemente de estos sectores bajos, se integró al modelo propuesto para reformar a la ciudad.

Los imaginarios centro-periferia trasladados al binomio capital-provincia demuestran que ciertas decisiones tomadas por el Estado adquieren a largo plazo la conformación y aparición de nuevas identidades forjadas a través de la creación de estas fronteras simbólicas. Es en este sentido que Fàbregas Flò afirma:

Establecer un límite es remarcar un cambio de características o propiedades entre ambos lados, por tanto, las fronteras crean la ambigüedad de separar a los que están afuera y unir, a la vez, a los que viven dentro de ella (Fàbregas Flò, 2019: 13).

Los objetivos principales de este ensayo buscan abordar la cuestión de la identidad a través de las fotografías presentes en la cuenta The Walking Conurban y problematizar a partir de ciertos conceptos transversales su relación con el arte y la cultura. El Diccionario de la Lengua Española (DLE) define *identidad* como un “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” y como “conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. La arquitecta Cristina Vitalone afirma que “la identidad bonaerense está constituida por una serie de elementos, tangibles e intangibles, que la caracterizan y definen su personalidad” (1992: 51).

Como un medio capaz de representar la realidad y de capturar un momento específico, la fotografía se ha constituido como una de las invenciones revolucionarias de finales del siglo XIX, al tiempo que significó una ruptura en el campo de las artes. Si bien existieron detractores que se negaron rotundamente a aceptarla, hubo artistas que decidieron abrirse camino con la fotografía como auxiliar en sus obras: “fue especialmente la corriente pictórica naturalista, con sus prolongaciones en el Impresionismo, la que más se dejó influir por la visión fotográfica que, con el tiempo, renovarí­a totalmente la tradición pictórica occidental” (Latorre, 2022: 27).

Al mismo tiempo, se puso en tela de juicio el rol que podía ocupar la fotografía en lo que respecta a una representación fehaciente de nuestro mundo. Peter Burke señala que los fotógrafos “intervinieron más que otros con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones” (2005: 28). Este escenario situaba a las fotografías como fuentes no válidas para representar el mundo social. El paso del tiempo dio lugar a aceptar esta doble característica que posee la fotografía de ser testimonio y al mismo tiempo revestir un carácter histórico:

Las imágenes son traicioneras porque el arte tiene sus propias convenciones, porque sigue una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona frente al mundo exterior. Por otro lado, el testimonio de las imágenes es esencial para el historiador de las mentalidades, porque la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras (Burke, 2001: 38).

Este planteo invita a preguntar cómo el contenido de las fotografías da cuenta de una capacidad de operación ligada al mismo tiempo con su carácter artístico y con

la realidad social. En este aspecto, Jorge Latorre (2022) afirma que en el estatuto artístico de lo fotográfico se encuentra esa misma fuente de belleza, a la cual iguala con la verdad. La audiencia que forma parte de *The Walking Conurban* encuentra su mundo plasmado en estas fotografías. Como expresa Verónica Flores, las imágenes “permiten reconstruir el mundo social que el productor de la obra pretendía evocar” (2014: 6) y no seríamos capaces de concebir esta reconstrucción en las producciones de *The Walking Conurban* sin situar el contexto de emergencia, es decir, el conurbano bonaerense.

En *Arte, Lenguaje, Etnología* (1972), el antropólogo Claude Lévi-Strauss realizaba un importante aporte sobre lo que representaba el arte en diversas culturas. Así, lo sitúa en primera instancia dentro de una dimensión colectiva para luego pasar a una práctica individual. Esta primera instancia señalada por el autor refiere a las llamadas “sociedades primitivas” donde existía una relación entre el artista y el público. El estilo que producía este artista era a su vez reconocido por los demás miembros de su comunidad y a largo plazo generaban lazos que los unían como grupo (Charbonnier y González Aramburu, 1971). El arte como práctica individual corresponde a un proceso de transformación que experimentaron las sociedades de los tiempos modernos. Lévi-Strauss la distingue como una de las diferencias constitutivas para comprender la forma de concebir el arte entre estas dos sociedades. La individualización de la clientela es una de estas diferencias. El autor apunta cómo el arte comienza a volverse un espacio donde solo pueden acceder ciertos conocedores. En este punto, el lenguaje cumple una función central, ya que nos encontramos frente a un tipo de sociedad que tiene acceso a la escritura y, por lo tanto, a una cultura. En este sentido, esta última se hallará al alcance de un grupo determinado y tanto artistas como la gente común van a comprender que por medio de signos, es decir, la creación del lenguaje, se podía poseer el mundo exterior. A esto último, Lévi-Strauss denomina “posesividad respecto del objeto”, refiriéndose a este estado en donde el arte se transforma en una “ambición de capturar el objeto para beneficio del propietario o inclusive del espectador” (Charbonnier y González Aramburu, 1972: 58). Para Lévi-Strauss, es aquí donde yace el punto de originalidad del arte de la sociedad actual, se mercantiliza y por lo tanto pasa a formar parte de un círculo privilegiado que accede a él, ya que tiene un conocimiento cultural que lo hace merecedor de la obra.

Con los *readymade* de Marcel Duchamp nos encontramos frente a uno de los acontecimientos artísticos más importantes e innovadores del siglo XX. El artista tomaba objetos de la vida cotidiana y los presentaba como obras de arte. Este accionar se veía influenciado por el movimiento vanguardista del dadaísmo, del cual Duchamp se volvió uno de sus principales exponentes. Para otorgarnos una idea de lo que representó en su momento la experiencia artística de Duchamp necesitamos situarnos en contexto.

Tristan Tzara (1896-1963), uno de los fundadores del movimiento dadaísta, escribió en 1922 sobre los orígenes del movimiento, situando la experiencia en el contexto bélico de la Primera Guerra Mundial: “Los inicios de Dadá no fueron los inicios de un arte, sino de un disgusto”. El pensamiento de los dadaístas se condensa en el *Primer Manifiesto Dada* publicado en 1918, donde se encuentran las directrices y el concepto de arte que los congregaba:

La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. (Manifiesto Dadaísta, 1918)

Un año antes de la publicación de este manifiesto, Marcel Duchamp había enviado a la Sociedad de Artistas Independientes un urinario blanco de porcelana, titulado *Fuente*. Un debate se formó entre la junta de artistas sobre si la obra podría ser considerada arte o no. Finalmente, como bien cuenta Duchamp, fue suprimida. El artista afirma que la obra no podía ser rechazada por los Independientes, sin embargo, en el transcurso de lo que duró la exposición, *Fuente* fue situada detrás de un separador. El mismo Duchamp declara que no supo dónde estaba hasta que pudo encontrarla y llevarla consigo de vuelta (Cabanne, 1971).

A pesar de que no llegó a ser vista, poco tiempo después el fotógrafo Alfred Stieglitz le tomó una fotografía que luego sería publicada en el diario Dadá, *The Blind Man*. Esta exposición mediática generó controversias con respecto al “rechazo” que sufrió por parte de la Sociedad de Artistas Independientes. Nuevamente se instalaba el debate sobre si podría considerarse arte este tipo de obras, más aún cuando en la práctica todo artista que pagaba la tarifa de la exposición debía ser expuesto como las demás obras. La influencia de Duchamp dio paso a que todo objeto del plano cotidiano llegase a ser considerado arte y, por lo tanto, posteriormente, aceptado en los museos. Lo que inició como una provocación al sistema en cierta medida determinó una transformación del mundo institucional de las artes. Los cuestionamientos sobre el lugar que tenía que ocupar el arte planteaban en un sentido inmediato cuál era su función. De igual manera, la transformación que la sociedad experimentaba permitía establecer este debate. Sin embargo, al arte no se puede adjudicar una competencia específica, al contrario, posee capacidad de mutación y despliega su poder en variados contextos, tanto espaciales como temporales. En este sentido, nos remitimos a las palabras del historiador Perry Anderson (2016: 103) quien afirma que “en el arte no hay una esencia unitaria ni el

despliegue de una lógica; en las diversas sociedades y épocas de la historia humana, el arte no solo adquiere formas sumamente diversas, sino que cumple funciones radicalmente distintas”.

Hasta hoy, The Walking Conurban llevó a cabo varias exposiciones fotográficas de su proyecto, brindó entrevistas a diversos medios locales y el grupo fue invitado a exponer numerosas veces sobre la cuenta y la experiencia de promover a través de las redes sociales una nueva configuración a la hora de pensar en el conurbano; no como aquel espacio marginalizado de manera constante, sino como un territorio que se encuentra atravesado por múltiples aristas socio-históricas que son piezas fundamentales para la construcción de una identidad. En todo caso, The Walking Conurban invita a la comunidad a formar parte de esta visibilización del territorio.

El contenido de las fotografías es vasto: edificios, animales domésticos y no tanto, personas disfrazadas o haciendo *cosplay* recorriendo las calles o medios de transporte, arte callejero, murales maravillosos, esculturas, tanques de agua y más. Como indicamos al inicio de este escrito, muchos de estos objetos forman parte de la vida cotidiana de los habitantes del conurbano bonaerense y hasta podría decirse que *representan la vida* de quien habita Buenos Aires como tal.

En estas producciones nos encontramos con esa transformación artística que produjo Duchamp y también la mirada latente de los dadaístas: “La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma”. Esa consigna del dadaísmo permite establecer un elemento y a su vez un cuestionamiento que atravesará a las fotografías a lo largo de este trabajo: “¿Es esto arte?”. La propuesta de este trabajo es analizar en profundidad esta interrogación, entrelazando la percepción identitaria de los bonaerenses, así como los aspectos culturales envueltos en este proceso.

Las fotografías que se mostrarán a lo largo de este trabajo poseen un recorte temporal entre los años 2021 a 2022. El criterio para la selección se basó en tres ejes: arte, cultura e identidad. No se buscará realizar una crítica en profundidad sobre ellas, pero sí recalcar algunos de sus puntos artísticos.

La propuesta es iniciar este recorrido con la Fotografía 1, que fue subida a la cuenta de The Walking Conurban el 12 de julio de 2022 y forma parte del repertorio de contribuciones a la página, donde los seguidores pueden enviar sus propias fotos a través de la casilla de correo electrónico. Los administradores piden también que dejen su nombre de usuario de Instagram, como una forma de dejar créditos a su autor.



**Fotografía 1**

Por @soyjavicorbalan

Fecha de publicación: 12 de julio de 2022

La presencia de un inodoro o bidet en una autopista seguro genera una variedad de cuestionamientos: ¿Por qué? ¿Cómo llegó ahí? ¿Será Photoshop? El punto de indagación es cómo en muchas de estas imágenes combinan ciertos elementos que plasman una realidad social que no existe solamente en Buenos Aires, pero encuentra su significado en el imaginario del habitante del conurbano.

En adelante, se buscará analizar el lugar que ocupa hoy la fotografía urbana y su relación con las redes sociales. En estrecha relación con esto, se abordará el debate sobre lo que consideramos *identidad bonaerense*. Por un lado, al concentrar nuestras fuentes en imágenes que se extienden dentro de un territorio en especial (el conurbano), tomamos en cuenta que los individuos pueden de forma independiente o no tomar sus fotografías pensando en estas más a nivel local que provincial. Ante la falta de testimonios, discutiremos cómo puede definirse esa subjetividad que guarda la identidad del conurbano. Al mismo tiempo nos centraremos en desarrollar la cultura participativa en las redes sociales, donde los propios consumidores se transforman en productores culturales mediante una acción relacionada con su consumo cultural. Se estudiará cómo evolucionó la relación entre los seguidores de The Walking Conurban y los administradores. Queremos recalcar que nos concentramos especialmente en la cuenta de Instagram, ya que es a través de esta donde se origina el contenido y donde más alcance logra tener entre los seguidores. Finalmente se abordarán los posibles aspectos estéticos en las imágenes del conurbano, lo cual involucra un análisis de la forma en la que los individuos perciben el territorio y la manera como encuentran una apreciación situada en los atributos del espacio que se plasma a través de las imágenes.

## Fotografía urbana: representaciones y configuraciones de sentido a través de la imagen

La instantaneidad es una de las piezas clave a la hora de observar las fotografías que forman parte de *The Walking Conurban*. Como receptores no conocemos la historia que hay detrás de estas imágenes y de hecho puede que no exista una narración tan elaborada en sí. Existió un momento y un lugar determinado para que esa fotografía naciera y eso nos lleva a pensar cómo la fotografía urbana llega a poseer tanta relevancia en la comunidad digital. En este último punto, buscaré explayarme a través de una anécdota personal.

A lo largo de mis años de universidad, el viaje que realizaba todos los días se volvió una rutina que llegó a su fin con la pandemia COVID-19 en el año 2020. Antes de eso, para continuar mis estudios tenía que trasladarme desde la zona sur de la provincia de Buenos Aires hasta la zona norte. El trayecto se basaba en mínimo tres medios de transporte público y recorrer un gran tramo de la Avenida General Paz. Cuando cambié de carrera para ir a cursar a una universidad ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se me presentaban dos opciones de viaje: la primera iniciaba el recorrido en el Puente La Noria, pasaba por Hospitales y el destino final era Congreso. La segunda opción iniciaba en Ingeniero Budge pero se dirigía a la Estación Lomas de Zamora hasta Constitución. Con un transporte más, el viaje finalizaba. Ambos recorridos se encontraban plagados de vivencias, un hecho que seguramente es compartido por muchos jóvenes que al igual que yo tienen que trasladarse todos los días desde el conurbano hacia la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sea para estudiar, trabajar o ambas actividades. Y a pesar de las eventualidades que pueden ocurrir a lo largo de ese viaje que por momentos parece eterno, no tengo vacilaciones en afirmar que cuando miro por la ventana, sea del tren o del colectivo, a veces fotografío el exterior. Ese afuera que me llama la atención no ocurre necesariamente en un lugar específico. Al contrario, a veces incluso ante el movimiento del transporte la fotografía puede que no salga como uno lo espera y ese momento lamentablemente se pierde. Es una pequeña tragedia en cierto sentido, porque el destino final que tenía esa fotografía era ser compartido en las redes sociales.

¿Cuál es la relación que se articula entre las redes sociales y la fotografía urbana? Esta puede resumirse en el concepto de retroalimentación. La fotografía urbana ejerce una función artística al representar el mundo social de la ciudad, y por otra parte las redes sociales, como Instagram, son espacios creados específicamente para que los usuarios compartan sus mundos con otros: "La fotografía urbana es un instrumento que permite comprender las transformaciones espaciales y sociales. [...] El poder cautivador de las series fotográficas radica, precisamente, en esa capacidad para transformar nuestro conocimiento y entendimiento del paisaje urbano" (Castell, 2016: 4).



Quando el arte y las redes sociales se unen conforman un aparato artístico que puede llegar a tener un importante número de seguidores, siempre y cuando el contenido que se produzca sea llamativo para el resto. Según Rodrigo Galvão de Castro, el uso de la fotografía nos permite analizar formas de estrategia para la construcción de perfiles e identidades en las redes sociales. Asimismo, el autor afirma que “*cada pessoa seleciona, produz e reproduz, recorta e compartilha seu modo de ver o mundo e a si próprio, condiciona a possível validação dessa identidade ao olhar do outro mediante a exposição nas redes e aplicativos sociais*”<sup>4</sup> (Galvão de Castro, 2019: 171).

Esa validación a la que se refiere Galvão de Castro toma diferentes formas. Puede manifestarse como un “me gusta”, un comentario o que el mismo contenido sea compartido con otros usuarios, incluso guardado para su posterior uso. Aunque la necesidad de aprobación pueda conllevar actitudes desgastantes para los individuos, si se atiende al objeto particular de estas fotografías, es posible hallar continuidades forjadas una y otra vez por agentes que se identifican como miembros de una misma comunidad.

Cabe aquí la pregunta por el significado de esta transformación de la fotografía urbana en el mundo globalizado. El paisaje urbano ha sido motivo de estudio en las últimas décadas, por un lado, por su representación de la realidad de la ciudad y por los enfoques históricos comparativos que pueden generarse a partir de la investigación de fotografías antiguas sobre un determinado espacio con su realidad actual. Incluso se establecen lazos con otros campos de estudio que permiten la reconstrucción del espacio urbano, como la literatura. Julio Cortázar, en *Conducta en los velorios* (1962), otorga mediante un recuerdo de su niñez una imagen representativa del espacio de la ciudad de Banfield entre las décadas de 1920 y 1930:

Por extraño que parezca estamos realmente afligidos, jamás podemos oír llorar a nuestras hermanas sin que una congoja infinita nos llene el pecho y nos recuerde cosas de la infancia, unos campos cerca de Villa Albertina, un tranvía que chirriaba al tomar la curva en la calle General Rodríguez, en Bánfield, cosas así, siempre tan tristes. (Cortázar, 1995: 27)

La reminiscencia se sitúa como un elemento crucial, ya que a través de ella pueden reconstruirse espacios que ya no son los mismos. El relato de Cortázar nos permite inmiscuirnos en su propio mundo social, aquel que yace en el sur del conurbano bonaerense. Al mismo tiempo podemos ubicarnos temporalmente cuando menciona los campos de Villa Albertina o la calle General Rodríguez, barrio y calle

---

<sup>4</sup> Cada persona selecciona, produce y reproduce, recorta y comparte su forma de ver el mundo y a sí mismo, condiciona la posible validación de esta identidad ante la mirada del otro a través de la exposición en redes sociales y aplicaciones. (La traducción me pertenece).

respectivamente, que al día de hoy se encuentran presentes en Lomas de Zamora, por supuesto ateniéndose al proceso de urbanización que atravesó la localidad en las últimas décadas.

La fotografía urbana recoge en su porvenir la oportunidad de recolectar un sinfín de archivos fotográficos, un acervo que puede categorizarse como mnemónico, donde la memoria se encuentra en múltiples lugares, en espacios de la vida cotidiana o en actores que sin quererlo forman parte del escenario.

A continuación, se presenta la Fotografía 2. La frase “Con chismes y habladurías vacías explicaban el suceso” acompaña a las protagonistas, cuatro cotorritas que descansan bajo el sol sobre un contenedor de basura. La presencia de estas aves en el conurbano es algo común, aunque en algunas provincias e incluso en España se las considera una plaga.



**Fotografía 2**

Por @decaraalaluna\_

Fecha de publicación: 17 de julio de 2022

Este papel mnemónico que asumen las fotografías puede verse plasmado, como fue mencionado, en las continuidades que se forjan entre los miembros de una misma comunidad. Se encuentra al mismo tiempo relacionado con el afecto, un componente emocional que no debe pasar desapercibido. En los comentarios de la cuenta de Instagram The Walking Conurban, los actores sociales reconocen dónde se tomó la imagen, produciéndose de esta manera un recorrido circular entre los usuarios: aquellos que son conscientes y forman parte del mundo social que se reproduce en la imagen, entre los creadores del contenido que funguen como mediadores y

aquellos que no conocen de primera mano el espacio de la fotografía, pero tienen su primer acercamiento a esos lugares. En consecuencia, es posible afirmar que el rol de la fotografía urbana en los espacios de las redes sociales suscita ciertos modos de sociabilidad que convergen en un contexto en donde la principal atracción se halla en la representación de zonas que de una forma u otra elaboran las bases de una identidad específica de estos actores.

## **Identidad Bonaerense: la construcción identitaria y la subjetividad del conurbano**

Una escena típica dentro del conurbano bonaerense se encuentra en verano cuando en los barrios observamos piletas de lona o “pelopincho” dispuestas en las veredas. Generalmente, muchas de estas “pelopincho” se disponen a un lado de las casas de sus dueños ante la falta de espacio en los hogares. Aunque no son prácticas exclusivas del conurbano, sí constituyen ya una costumbre ¿arraigada? entre los vecinos. Por esa razón, cuando observamos una imagen de una pileta en una vereda desconocida, en cierta medida no genera extrañeza. Al contrario, se instala en el imaginario colectivo que ese objeto ya forma parte del lugar por múltiples variantes: es verano, hace calor, la familia tendrá sus motivos. Estos elementos componen, en teoría, una forma de justificar el uso de espacios que son públicos, pero que también forman parte de la propiedad privada de los individuos.

¿Qué pueden decirnos las imágenes del conurbano a la hora de representar la identidad? El ejemplo de la “pelopincho” y la vereda nos entrega un panorama de lo que puede llegar a construirse a través de ciertas prácticas llevadas a cabo y posteriormente naturalizadas por la comunidad. Aun así, el espectro con el que nos encontramos es mucho más complejo. En primer lugar, existe cierto debate sobre lo que podría considerarse una “identidad del conurbano bonaerense”. Hay una separación certera entre aquel que vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (el porteño) y aquel que vive afuera de ese espacio (el bonaerense). No obstante, a pesar de que esta diferenciación que se produce entre ambos colectivos parece clara: existe una división situada en relación con el lugar donde habitan estos individuos. En este sentido, nos referimos a cómo aún con la adjudicación de “ser bonaerense” también entra en juego la noción de “ser del conurbano”. Stuart Hall señala cómo la idea de concebir la identidad se encuentra atravesada por un sin fin de rupturas y que es por medio de estas que las identidades llegan a fundamentarse:

El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos,

prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. (Hall, 2003: 17)

¿Estas dos identidades conviven entre sí? Es posible también una identidad unida a dos espacios, donde la conciencia del bonaerense que vive en las cercanías de CABA también asume una posición con respecto a su lugar de origen o pertenencia. Es justamente en esa posición donde se construye una identidad con respecto al conurbano, pero, a la par, esta identificación se encuentra sumida en ciertas incógnitas. En este sentido, el escritor Pedro Saborido afirma:

Las personas muchas veces no saben qué las define cuando se definen como del conurbano. Sabés que hay como una supuesta preparación, o que quien vive en el conurbano está atado a menos miradas. Anda en ojotas. La falta de elegancia es algo que uno se reserva para el hogar. En el conurbano el hogar se prolonga a la calle. En cuanto a formas y estéticas tiene algo de pueblo. (Entrevista a Pedro Saborido, 2021)

Las palabras de Saborido nos permiten dilucidar la presencia de un arraigo específico: la calle. El lugar que ocupa la calle en el pensamiento bonaerense es crucial, ya que el día a día se piensa en términos de una movilidad espacial. Esta capacidad de movilización no es un elemento menor. Al contrario, la distancia que se produce entre el lugar de origen y el destino lleva a los individuos a construir su vida mediante un mapa mental donde se concibe al hogar desde una periferia. En este sentido, como afirma Michel De Certeau (2008), estamos frente a un “estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética”, un proceso que se produce a través del andar: la movilización y la circulación adoptan de esta manera un rol distintivo para la comprensión de este fenómeno en el cual la calle es protagonista.

Esta relación vinculante con el afuera permite entonces establecer uno de los primeros indicios para entender cómo se construye esa identidad del conurbano. Al estar constantemente en el medio urbano, se produce una visión arraigada a esos espacios que forman parte de la vida diaria de cada persona, donde transcurren la mayor parte de las experiencias vividas. Por lo tanto, el factor de la experiencia adquiere importancia en este contexto, ya que en términos marxistas esta “se crea en el proceso de la acción recíproca social entre el hombre y el mundo exterior, en el proceso de la actividad práctica, y en primer lugar de la actividad material-productora, por medio de la que el hombre modifica la Naturaleza y se modifica a sí mismo” (Rosental y Iudin, 1946: 110).

A pesar de no profundizar en esa perspectiva, es necesario señalar la relevancia de este concepto al ser útil para a comprender las vivencias experimentadas de los

sujetos frente al mundo exterior, situadas y construidas de forma continua, ya que son relevantes a la hora de discutir el concepto de identidad ante múltiples experiencias que lindan entre sí. Sin embargo, es preciso prestar atención a cómo estas experiencias se construyen, más aún cuando existen diferencias relacionadas con la forma en la cual estas se movilizan. En este caso, según Gimena Perret Marino y Daniela Soldano, la realidad social de los habitantes de los suburbios del conurbano se encuentra en contacto constante con el transporte público como su principal medio de movilización, a diferencia de los miembros de otras clases que utilizan medios alternativos o poseen movilidad propia:

Mientras la movilidad de los habitantes del tradicional suburbio se apoya prioritariamente en el acceso a servicios de transporte público, la de las clases medias y altas supone el acceso a vialidad rápida para uso del automóvil o de transporte alternativo complementario. Los repertorios de movilidad del conurbano bonaerense plantean, así, fuertes desigualdades. (Perret Marino y Soldano, 2017: 34)

Frente a la realidad social de los actores, la construcción de la identidad se enfrenta a una serie de condiciones que en cierta medida agudizan la forma como se concibe la percepción del mundo. En el caso del conurbano, estos factores se observan por un lado en las llamadas pertenencias barriales que dan lugar a la generación de gentilicios entre los propios bonaerenses: quilmeño, sanmartinense, lomense, ramense, banfileño, maschwichense, y la lista continúa. Según Luciana Espíndola (2021), a la identidad del conurbano es necesario entenderla en sus propios términos, donde esas diferencias subsisten y al mismo tiempo se combinan: “Un modo de ver este vasto territorio es entendiéndolo como lo entienden muchos, como un táper, una especie de recipiente que contiene aquello que está adentro, y no solo contiene, sino que mezcla, amalgama conformando eso que somos quienes vivimos aquí”.

A estas alturas, en caso de hablar sobre la identidad bonaerense, se tomará en cuenta la masividad de este territorio que lleva una serie de rasgos que busca reivindicar, y su constante reflexión sobre sí mismo, con la adición de que también ha adquirido su relevancia propia. En este aspecto, Leonor Arfuch (2010: 38) afirma que: “Espacio y tiempo se articulan además con una fuerte investidura afectiva, emocional, con la transformación del espacio en un *lugar*, en un sitio emblemático donde las cosas no simplemente ocurren, sino que ocurren precisamente porque se está allí”. El énfasis que realiza Arfuch en el *lugar* manifiesta desde nuestra contextualización del conurbano el sentido de pertenencia de los habitantes que se sienten arraigados a ciertos lugares al punto de fotografiarlos, y que estas imágenes forman parte de la construcción de ese imaginario con el cual se sienten identificados.

## Cultura participativa: los seguidores como creadores activos en las redes sociales

Uno de los elementos que hoy en día se encuentra al alcance de la mayoría de la población es sin duda alguna el teléfono móvil. Basándonos en los datos que brinda el INDEC<sup>5</sup>, en Argentina 88 de cada 100 personas usa celulares y 87 de cada 100 utiliza Internet, lo cual indica lo extendido del uso del teléfono móvil en la sociedad y la importancia que representa en el día a día de muchos argentinos. Más allá de los usos básicos que puedan darse al teléfono móvil, sean laborales o para mantenerse en contacto con familiares, el celular se ha transformado tanto en un principal motor de entretenimiento así como en una herramienta para el desarrollo de prácticas relacionadas con el consumo cultural. Néstor Canclini lo define como un “conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999: 42).

Con la aparición de las nuevas tecnologías se produjo en cierta medida una ampliación en el acceso a determinados bienes de consumo cultural donde antes no era posible. Siguiendo a Ana Wortman: “las nuevas tecnologías tienen múltiple impacto no solo en el consumo cultural sino también en la conformación del capital cultural y, en consecuencia, en la generación de una nueva dinámica laboral en la cual la cultura tiene una presencia creciente” (2009: 81). De esta manera, las redes sociales se tornaron acreedoras de una existencia que para bien o para mal revolucionaron el modo en el cual concebimos nuestra forma de vivir. Uno de los efectos más notorios del impacto que poseen esta clase de medios se plasma cuando se utilizan las estadísticas en el plano cotidiano de la vida. Esto implica que la lectura de los hábitos de los individuos se entiende en términos codificados y en consecuencia simplifican los modos de comprensión de la naturaleza de consumo de estos. En este escenario, Amparo Lasén y Héctor Puente afirman: “Nos encontramos con una configuración cultural, social y personal de las tecnologías, pero también, recíprocamente, las personas, sus cuerpos y sus relaciones, en suma, sus subjetividades, se ven transfiguradas por los usos y mediaciones tecnológicos a través de esta agencia compartida entre personas y máquinas” (2016: 16).

En la práctica encontramos que este tipo de consumos culturales tienen lugar y proliferan en las redes sociales, donde existen audiencias que por un lado eligen sus formas de consumo y por el otro se encuentran mediadas por los algoritmos existentes en la configuración de las redes sociales. Así, los *hashtags*, las canciones

---

5 Consultado el 27 de mayo de 2022. Recuperado de: [https://www.indec.gob.ar/uploads/informesde-prensa/mautic\\_05\\_22843D61C141.pdf](https://www.indec.gob.ar/uploads/informesde-prensa/mautic_05_22843D61C141.pdf)

populares o los comentarios terminan por transformarse en fundamento para que la popularidad del contenido se vuelva una realidad.

En sus orígenes, Instagram se creó como una aplicación para compartir fotografías y, a pesar de que hoy en día la red social ha evolucionado para dar paso a nuevas interacciones, todavía es utilizada por fotógrafos (profesionales o *amateurs*) con el fin específico de mostrar su trabajo. Por supuesto, su alcance y formato ha permitido el origen de figuras nacidas en los medios digitales: los *influencers*. Al mismo tiempo, otras cuentas que forman parte de la red social buscan crear y compartir contenido para el disfrute de otros. Justamente, The Walking Conurban entra en esta categoría. Para comprender su funcionamiento, creemos necesario analizar en retrospectiva el origen de este proyecto y a su vez observar cómo se producen y desarrollan estas prácticas en la cultura digital.

El fenómeno meteorológico de abril del año 2012 marcó un antes y después en la provincia de Buenos Aires. La tormenta de aquella noche se transformó en un vaivén de destrucción rápidamente: fueron cuatro los tornados que arrasaron principalmente la zona del Área Metropolitana de Buenos Aires, dejando a su paso heridos y fallecidos, sumado a una importante cantidad de daños en la infraestructura. Es en este contexto que cuatro amigos de Berazategui, Diego Flores, Guillermo Galeano, Ángel Lucarini y Ariel Palmiero, transitan esta experiencia y, como relata Palmiero, el panorama que dejó el abril del 2012 representó un cambio en su forma de concebir el conurbano, comparando esa destrucción provocada por la tormenta con la de una ficción posapocalíptica:

Fue terrible, una imagen que nunca había visto en mi barrio con árboles y postes de luz caídos, cables colgando en medio de la calle; y en esa secuencia salimos y observamos la organización de los vecinos que hacían fuego en los techos y los ponían en las esquinas para que no pasen autos por las calles donde había cables colgando. Era una cosa posapocalíptica que veíamos en la tele y nos preguntamos qué pasaría si hubiera un apocalipsis ¿Qué hacemos? ¿En qué zona del conurbano nos refugaríamos? (Entrevista a Ariel Palmiero, 2022)

Es en estas circunstancias que estos jóvenes salieron a buscar esos espacios que siguieran la línea posapocalíptica, fotografiando a su paso aquellos lugares del conurbano donde la realidad y la ficción se funden para el retrato de imágenes que evocaban el abandono, la decadencia e incluso la rareza. La creación de la cuenta de Instagram @thewalkingconurban en el 2018 estuvo motivada por no perder estas fotografías que resultaban un registro invaluable de una estética conurbanense. Sin embargo, con el estallido de la pandemia de COVID-19 y la imposibilidad de salir el material da un giro importante. Lentamente, los seguidores de la cuenta empezaron a mandar sus propias contribuciones desde distintos rincones del Gran Buenos

Aires. Gracias a esta iniciativa, The Walking Conurban experimentó una transición significativa: aquello que inició como un proyecto o un juego entre amigos hoy en día engloba a una comunidad de más de trescientos mil usuarios en Instagram. La manera como los mismos seguidores de The Walking Conurban se involucraron en el proceso de evolución de la página es un claro ejemplo de cultura participativa. Aquellos que seguían a la cuenta desde antes, consumiendo su contenido de forma diaria, inadvertidamente se transformaron en creadores en su propio derecho cuando las contribuciones pasaron a ocupar el lugar de las fotografías tomadas por los propios fundadores.

Esta participación en las redes sociales por parte de los seguidores en definitiva no se considera una actitud aislada. Al contrario, desde hace décadas que las llamadas audiencias se han involucrado de manera constante con los objetos arraigados a su consumo inmediato. En consecuencia, la participación de los seguidores o también fans de The Walking Conurban responden a una lógica ligada a una apropiación de un contenido, en este caso, las fotografías que forman parte de la cuenta. Aun así, es mediante esa acción de apropiación que realizan los seguidores de The Walking Conurban que podemos discutir la relevancia acerca de la instalación de estos agentes que promueven una forma de interpretación del conurbano y también de aquellos que son partícipes en esa tarea: dan un “me gusta”, comparten las fotografías en sus perfiles o con conocidos, dejan comentarios. Incluso podríamos considerar la presencia de los seguidores en las charlas organizadas por The Walking Conurban como extensiones a esta participación por parte de ellos. Asimismo, las intervenciones a las imágenes, en calidad de memes o la creación de relatos basados en las fotos también se incluyen en las diversas demostraciones de esta cultura participativa.

Como explicamos en el apartado anterior, pensar las identidades conduce al análisis de una serie de discursos y prácticas que se desarrollan en pos de la construcción dichas identidades. Transformarse en un fan o en un seguidor explica una serie de comportamientos que son necesarios para poder explicar el acontecer identitario que atraviesan a estas prácticas que suceden con completa libertad. En este escenario, Libertad Borda ha de señalar que “el fanatismo se ha convertido en un verdadero *fondo de recursos* diversos (de actitudes, expectativas, prácticas y modos de relación con la industria) que contribuye en forma creciente a la creación de identidades individuales y colectivas” (2011: 120).

En lo que respecta al estudio de seguidores de cuentas de Instagram, no existen tantos que aborden el tema. Podemos encontrar en todo caso investigaciones que se concentran en el funcionamiento y desarrollo de los espacios donde se congregan los fans: foros de discusión de telenovelas (Borda, 2011), grupos de Facebook, las convenciones o incluso Reddit (Islas y Ricaurte, 2013; Massanari, 2015; Álvarez Gandolfi, 2015; Lagorio-Chafkin, 2018). Los relativamente nuevos *Spaces* de Twitter, canales de audio creados con el fin de establecer un diálogo vocal entre los



usuarios, también ingresan dentro de esta categoría. Estos modos de intercambio entre individuos que se reconocen de una misma comunidad nos dice mucho acerca de cómo a través de las redes sociales se plasman estas dinámicas culturales de interacción y producción. De esta forma, el acto de la fotografía y la identidad que esta busca percibir lleva a los individuos por este camino donde existen ciertas metas en común y cómo en ese proceso se genera al fan. Henry Jenkins explora en profundidad este origen:

*One becomes a “fan” not by being a regular viewer of a particular program but by translating that viewing into some kind of cultural activity, by sharing feelings and thoughts about the program content with friends, by joining a “community” of other fans who share common interests*<sup>6</sup>. (Jenkins, 2006: 41)

Inadvertidamente, estas nuevas formas de consumo cultural de cierta manera se han adueñado de las plataformas digitales. La cultura participativa emerge en este contexto como una muestra del “accionar” de los individuos; se los entiende como sujetos activos y que llevan consigo una conciencia para desenvolverse en sus actividades de esparcimiento. La capacidad de apreciación, por lo tanto, es fundamental a la hora de explicar las motivaciones detrás de estas comunidades que se vinculan entre sí y encuentran el disfrute en un consumo en específico.

Aun así, no podemos evitar señalar el carácter artístico que poseen estas obras, un elemento que se sitúa más allá de una percepción identitaria o el fanatismo hacia estas. Es en la siguiente sección donde buscaremos profundizar sobre la estética de *The Walking Conurban* y plantear una serie de ideas que nos permitan indagar aún más sobre el trasfondo artístico que atañe a estas fotografías.

## Visto en Buenos Aires: descifrando una estética del conurbano

Eso que se denomina como *aesthetic* nos persigue a todos lados. Un concepto nacido desde la Filosofía se ha vuelto un vocablo entre la juventud de hoy en día y el hecho de que utilice el término en inglés más que en castellano (estética) atiende su relación con lo llamado “instagrameable”, es decir, aquello que es “digno de ser publicado en Instagram”. Por su parte, el significado de lo *aesthetic* se encuentra ligado a “algo que nos produce placer a la vista”. Sin duda alguna, se observa ciertamente una conexión entre ambas palabras. Las personas encuentran en las imágenes

---

<sup>6</sup> Uno se convierte en “fan” no por ser un espectador regular de un programa en particular, sino por traducir esa visualización en algún tipo de actividad cultural, compartiendo sentimientos y pensamientos sobre el contenido del programa con amigos, uniéndose a una “comunidad” de otros fanáticos que comparten intereses comunes. (La traducción me pertenece).

del conurbano un valor que entra en la categoría de lo estético. El escenario que estas transmiten es, no importa cuál sea, “bello” para ellos. No obstante, indagar en esa belleza nos representa una tarea difícil. Por lo tanto, es necesario que nos interroguemos cuál es el lugar que ocupa el poder de lo estético cuando se toman las fotografías. Para conseguir nuestro objetivo, proponemos realizar una comparación entre dos fotografías, para que estas nos ayuden a pensar en dos direcciones: por un lado, la forma en la cual se habita en el territorio y, por el otro, la belleza que se aprecia de este último.

En las fotografías 3 y 4 respectivamente nos encontramos con unas fotografías cuyo eje central son edificios de departamentos. A simple vista, las diferencias entre ambas construcciones son notorias. La Fotografía 3 tiene como protagonista al conocido Elefante Blanco de Avellaneda, un proyecto inconcluso ubicado en la Avenida Hipólito Yrigoyen, a metros de la Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki del Ferrocarril Roca. Su imponente arquitectura queda contrastada con el abandono en el que se encuentra y cómo este resalta con los colores del paredón debajo. En la publicación de *The Walking Conurban* resalta una frase que acompaña a la imagen: *Sarajevo Blues*. Al igual que los demás paratextos que forman parte de las fotografías que hemos presentado en este escrito, se observa una relación concreta entre ambos contenidos. *Sarajevo Blues* es un libro de poesía publicado en la década de los 90. Su autor, el bosnio Semezdin Mehmedinović, retrata los días del asedio que sufrió la capital de Sarajevo durante la Guerra de Bosnia (1992-1995). Por lo tanto, el elemento bélico y todo lo que ello representa se transforma en un punto de referencia para caracterizar el abandono del imponente Elefante Blanco. Así, la presencia de este edificio en el partido de Avellaneda, genera un vínculo importante con esa comunidad. Es más, incluso aquellos que transitan con el Ferrocarril Roca diariamente se encuentran cara a cara inevitablemente con este y terminan por relacionarlo con su viaje en el tren; como una muestra de que están llegando a su destino o que recién es el inicio de un largo trayecto a casa. El edificio se entrelaza con el tiempo: mientras que este permanece inmutable ante su abandono, el flujo de personas que lo transita se transforma continuamente. Como su antiguo nombre lo indicaba, el “Estrella Sur” no llegó a brillar y quizás nunca lo haga. Sin embargo, aún en sus tristes circunstancias se mantiene ahí, siendo admirado por muchos más como el Elefante Blanco que como aquel proyecto fallido.

La ubicación donde fue tomada la Fotografía 4, también es la zona sur, pero la localidad de Banfield. El edificio en cuestión está intervenido artísticamente por el muralista Martín Ron. Este artista ha sido reconocido internacionalmente al trabajar sus obras en espacios de gran tamaño, como edificios, rodeados de un importante realismo a la hora de representarlas a través de un lienzo urbano. La magnitud del mural no solo embellece al edificio, sino que también transforma completamente

el escenario de la zona. Con solo levantar la vista, se nos entrega una obra de arte a cielo abierto que, a pesar de tener una vida finita, sin duda será recordada no solo por los sujetos sociales, sino también a través de la conservación fotográfica tal y como sucede con su publicación en una red social.



**Fotografía 3**

Por @yagoibanez74

Fecha de publicación: 23 de mayo de 2022



**Fotografía 4**

Por @mahenauta

Fecha de publicación: 16 de febrero de 2022

Como puede observarse, ambas fotografías tienen como protagonistas a edificios, pero tanto su arquitectura como las condiciones en las cuales se encuentran son completamente distintas. No obstante, la captura en imagen tanto del Elefante Blanco de Avellaneda como del edificio de Banfield intervenido por Ron atrajeron la atención de un transeúnte y esa valoración de estos objetos es una muestra de la sensibilidad adoptada del habitante con su espacio. En este sentido, se puede relacionar este aspecto con los aportes del fotógrafo documentalista Enrique Villaseñor, quien afirma:

[...] la belleza reside en el objeto mismo y tiende hacia el contemplador —un contemplador determinado o posible— quien, a la vez, a través de la interpretación proyecta vivencias anteriores desde su propia realidad y de la belleza de los objetos atrapados en su empatía o proyección sentimental en una ciencia con múltiples vertientes: el espíritu, la abstracción y la práctica utilitaria. (Villaseñor, 2015: 4)

El hecho de que tenga que existir una proyección relacionada con el sentimiento para concebir la belleza como tal nos lleva a plantearnos cuál es el estado del arte y cómo se relaciona con la sociedad. Ante esto podemos remontarnos a nuestra introducción, en específico a un punto de ruptura significativo que experimentó el mundo de las artes en las primeras décadas del siglo XX, de la mano de las vanguardias. La visión de estas penetró en una sociedad que se estaba recuperando de los pesares que trajo la guerra y al mismo tiempo buscó criticar al mundo burgués que habitaban. Como explicaba Nicolás Casullo: “[...] La vanguardia proclama su deseo de llevar el arte a la vida, de fundir el mundo vital con el arte, de borrar fronteras, de escapar desmesuradamente de su esfera racionalmente otorgada por las formas del dominio burgués” (2009: 102). Esta idea de Casullo de los vanguardistas sobre “fundir el mundo vital con el arte” en la práctica actual conservó su esencia. En este sentido podemos remontarnos al análisis de Theodor Adorno sobre la relación entre el arte y la sociedad, donde el autor otorga el estatus de “vida” a las obras situando al lenguaje como punto focal para ese cometido:

Las obras son vivas por su lenguaje, y lo son de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas. Están en contraste con la dispersión de lo puramente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. (Adorno, 1970: 25)

Por su parte, Jacques Rancière coincide al señalar que “el arte está vivo siempre que exprese una idea poco clara de sí mismo en una materia que le resiste. Vive en la medida en que es algo más que arte, que es una creencia y una forma de vida” (2002: 125). En este caso, no se concibe a esa obra como tal sin despegarla de un significado, de aquello que se vincula con la vida misma, no se lo piensa bajo el fundamento de *es arte porque es arte* ya que “cuando el arte no es más que arte, desaparece. Cuando el contenido del pensamiento es transparente en sí y cuando ninguna materia se le resiste, este éxito significa la muerte del arte” (Rancière, 2002: 126).

Estas reflexiones permiten afirmar que ciertamente pensar los valores estéticos de las imágenes de *The Walking Conurban* es acercarnos a una manera de vida. Las vicisitudes que dejan estas fotografías son la representación de un conjunto de experiencias llevadas a cabo por una comunidad que halla intermitentemente un “algo” que se traduce en definitiva como una estética del conurbano bonaerense. Es una belleza singular y, en consecuencia, única. Por supuesto, afirmamos que la complejidad del concepto de *estética* tiene una influencia considerable a la hora de trasladar su significado y relacionarlo con la subjetividad que representa una imagen del conurbano bonaerense. Frente a esta situación es pertinente afirmar

que no es posible explicar una experiencia estética sin un abordaje certero sobre la naturaleza que afecta a los espectadores. En tal sentido, la arquitecta Sara González Moratiel indica cómo:

[...] el concepto de la experiencia estética se configura como general e indeterminado y, posiblemente, solo mediante la descripción aportada por teorías alternativas se pueda aprehender. Esto se debe a que la actitud estética es de naturaleza dual: comprende experiencias de carácter pasivo (estado de contemplación y paz) y experiencias de carácter activo (estado de intensa emoción), experiencias racionales (que tienden a la universalidad) e irracionales (propias de un “*je ne sais quoi*”)<sup>7</sup>, experiencias que pasan de ser sobrio intelectualismo a antiintelectualismo poético, experiencias explicadas por la memoria y experiencias explicadas por la intuición. (González Moratiel, 2018: 14)

## Consideraciones finales

Existe una discusión y una dicotomía al hablar sobre una *identidad bonaerense* y una *identidad del conurbano*, ya que ambos conceptos guardan, por un lado, una importante carga identitaria con respecto al espacio geográfico. La cercanía con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las fronteras artificiales como la Avenida General Paz han construido un imaginario potente entre sus habitantes. Esto llega a traducirse en tensiones que de una forma u otra se trasladan al plano político-social y generan prácticas que son irremplazables para situar el pensamiento de los bonaerenses sobre sus rasgos identitarios. En relación con esto, las fotografías que fueron seleccionadas buscaron contribuir para definir elementos y discernir esas prácticas. The Walking Conurban inició como un proyecto personal y no se pensó en términos de grandes audiencias. Aun así, las miles de imágenes que constituyen la fuerza vital de la cuenta llevan consigo la memoria colectiva de agentes sociales que se movilizan día a día a lo largo del Gran Buenos Aires.

En segundo lugar, en términos culturales se destaca el nivel de producción que se ha llevado a cabo a lo largo de estos años. Esta cultura participativa encontró su lugar cuando el mundo se veía inmerso en una importante crisis sanitaria (COVID-19) y a través de las redes sociales halló su forma de establecer nuevas narrativas mediante el recurso visual. Son estos movimientos espaciales los que permitieron a los fundadores de The Walking Conurban acercarse a espacios donde no tenían un acceso inmediato. Asimismo, se destaca también la participación de gestores

---

7 Traducción propia del francés: “No sé qué”.

culturales, que son los encargados de promover actividades que vinculan tanto a la cuenta como a sus seguidores en eventos y exposiciones artísticas. De esta manera, la sociabilidad que ya antes existía en las redes digitales se traslada al plano humano y vincula a agentes sociales a un nivel macroestructural mucho más amplio.

Finalmente, estas representaciones artísticas nacidas en la provincia de Buenos Aires y recreadas en un área específica como lo es el conurbano bonaerense contribuyen significativamente a discutir sobre una forma determinada de belleza respecto del contenido singular que se fotografía. El afuera retratado en las fotografías conduce al espectador a un análisis de ese proceder de la imagen. El sentido que se reproduce se verá atravesado no solamente por los gustos o valores que se manejan, sino también dentro de una esfera socio-cultural que termina por definir la interpretación del mundo social.

Ciertamente nos encontramos constantemente en proceso de construir nuestras identidades con respecto al territorio. La identificación no solo radica en cómo nos percibimos con respecto a un *otro*. La provincia de Buenos Aires es un ejemplo de análisis, ya que aquí conviven una multiplicidad de actores que buscan establecer nuevas miradas contrapuestas a las que piensan al territorio como hostil y marginalizado. Con el avance tecnológico en nuestra comunidad no solo se ha producido una comunicación más amena entre distintos sectores de la población, sino que al mismo tiempo se produjo una democratización de las formas de expresión en lo que toca a la autoría, así como de un público que se involucra de manera continua con estos espacios. Esa presencia contiene un valor enorme en la consolidación de aquello que buscamos comprender como *identidad*, asumiendo que esta atraviesa un proceso donde se vuelcan prácticas y experiencias. También es posible afirmar que dentro de esta existen polarizaciones basadas fundamentalmente en configuraciones producidas por los mismos sujetos que se piensan a sí mismos no solo como habitantes de la provincia de Buenos Aires, sino también como residentes del conurbano bonaerense. Este hecho busca resaltarse hasta con orgullo por los ciudadanos y constituye un elemento no menor cuando se evalúan estas pertenencias que nacen y crecen en pos de los sentimientos arraigados hacia el lugar en el que vivimos y consideramos nuestro.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, TH. W. (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- ÁLVAREZ GANDOLFI, F. (2015). Culturas fan y cultura masiva. Prácticas e identidades juveniles de otakus y gamers. *La Trama de la Comunicación*, 19, (45-64). ISSN: 1668-5628.
- ANDERSON, P. (2016). *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Akal.

- ARFUCH, L. (2010). "Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad". (32-40). María Teresa Dalmasso, Fernando Andacht y Norma Fatala (Coords.). *Tiempo, Espacio e Identidades*. Buenos Aires: La Crujía.
- BORDA, L. (2011). *Bettyamaniacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas*. [Tesis doctoral]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://uba.academia.edu/SeminarioFansEnLaWeb>.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CABANNE, P. (1971). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama.
- CANCLINI, N. (1999). "El consumo cultural: una propuesta teórica". Guillermo Sunkel (coord.). *El Consumo Cultural en América Latina*. Colombia: Convenio Andrés Bello.
- CA RADIO (13 junio de 2022). The Walking Conurban: Existe una ley de la estética del conurbano. Sección Conurbano. <https://canalabierto.com.ar/2022/06/13/the-walkin-conurban-existe-una-ley-de-la-estetica-del-conurbano/>
- CARIDE, H. E. (1999). *La idea de Conurbano Bonaerense, 1925-1947*. Colección Investigación, Documento de Trabajo N.º 14. Instituto del Conurbano. San Miguel: Universidad Nacional de General Sarmiento. ISBN 987-9300-18. <https://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0076.pdf>
- CASTELL, E. (2016). La fotografía urbana, máquina del tiempo. [https://www.academia.edu/26248301/\\_2004\\_LA\\_FOTOGRAF%C3%8DA\\_URBANA\\_M%C3%81QUINA\\_DEL\\_TIEMPO](https://www.academia.edu/26248301/_2004_LA_FOTOGRAF%C3%8DA_URBANA_M%C3%81QUINA_DEL_TIEMPO)
- CASULLO, N. (2009). Estética y rupturas: expresionismo, futurismo, dadaísmo. Teórico n.º 5. <https://hamamarino.files.wordpress.com/2020/05/casullo-nicolacc81s-2015-estecc81tica-y-rupturas.pdf>
- CHARBONNIER, G. y Aramburu, F. (1972). *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*. Siglo XXI.
- CORTÁZAR, J. (1962). "Conducta en los velorios". *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.
- DE CERTEAU, M. (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, N.º 7, (1-17). <http://www.bifurcaciones.cl/2008/06/andar-en-la-ciudad/>
- ESPÍNDOLA, N. (2021). Identidad conurbana: mixtura de alta combustión. *Revista Hamartia*. <https://www.hamartia.com.ar/2021/01/08/identidad-conurbana/>
- FLORES, V. (2014). Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación social. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. Memoria Académica. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54051>

- FÀBREGAS FLÒ, M. (2019). La General Paz. Delimitación política del territorio para la nueva capital de la república. *Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*. Vol. 25. N.º 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8213797>
- GALVÃO DE CASTRO, R. (2019). Fotografía, capital social e identidade em dispositivos móveis. *A fotografia como imagem, a imagem como fotografia* [e-book]. Organizadora: Ana Taís Martins Portanova Barros. Porto Alegre: Imaginalis.
- GONZÁLEZ MORATIEL, S. (2018). La ciudad y la estética: siete maneras de pensar la belleza. *Cuadernos de investigación urbanística*. Volumen 121. ISSN 1886-6654. Instituto Juan de Herrera. [doi.org/10.20868/ciur.2018.121.3828](https://doi.org/10.20868/ciur.2018.121.3828)
- HALL, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Buenos Aires: Amorrortu.
- ISLAS, O. y Ricaurte, P. (Eds.) (2013). Investigar las redes sociales. *Comunicación total en la sociedad de la ubicuidad*. Ciudad de México: Razón y Palabra.
- JENKINS, H. (2006). *Star Trek Rerun, Reread, Rewritten Fan Writing as Textual Poaching en Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. New York University Press.
- LAGORIO-CHAFKIN, C. (2018). *We Are the Nerds: The Birth and Tumultuous Life of REDDIT, the Internet's Culture Laboratory*. Hachette.
- ZONALES (12 de agosto 2021). La historia detrás de The Walking Conurban, vecinos de berazategui que rinden culto al Gran Buenos Aires. <https://zonales.com/historia-detras-the-walking-conurban-los-vecinos-berazategui-que-rinden-culto-al-conurbano/>
- LATORRE, J. (2022). Fotografía y Arte: Encuentros y desencuentros. *Revista De Comunicación*, 11(1), pp. 24–50. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2754>
- LASÉN, A. y Puente, H. (2016). La cultura digital. Cataluña: Universitat Oberta de Catalunya. [https://www.academia.edu/27037780/La\\_cultura\\_digital](https://www.academia.edu/27037780/La_cultura_digital)
- MASSANARI, A. (2015). *Participatory Culture, Community, and Play: Learning from Reddit*. Peter Lang.
- PERRET MARINO, G. y Soldano, Daniela. (2017). La movilidad en cuestión. Aportes para un diálogo interdisciplinario (25-60). *Viajeros del conurbano bonaerense: una investigación sobre las experiencias de movilidad en la periferia*. Andrés Borthagaray y otros. Daniela Soldano (comp.). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- PRUNEDA PAZ, D. (26 de mayo de 2022). The Walking Conurban recupera su génesis en una muestra fotográfica en Morón. *Télam Digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/202205/593742-the-walking-conurban-recupera-su-genesis-en-una-muestra-fotografica-en-moron.html>



- RANCIÈRE, J. (2002). La revolución estética y sus resultados. *New Left Review*. N.º 14, (118-134). ISSN 1575-9776. <https://newleftreview.es/issues/14/articles/jacques-ranciere-la-revolucion-estetica-y-sus-resultados.pdf>
- ROSENTHAL, M. y Iudin, P. (1946). *Diccionario filosófico marxista*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. <https://www.filosofia.org/urss/img/1946dfm.pdf>
- TZARA, T. (1918). Manifiesto Dada. (Publicado originalmente en la *Revista DADA*, N.º 3, en Zúrich). Proyecto IDIS, Investigación en Diseño de Imagen y Sonido. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo: Universidad de Buenos Aires. <https://proyectoidis.org/manifiesto-dada/>
- VILLASEÑOR, E. (2015). Estética y fotografía. Un punto de partida para el análisis. Foro Iberoamericano de fotografía [Documento pedagógico]. México D. F. <http://www.fotoperiodismo.org/BIENAL/INVESTIGACION/PDFSWEB/estetica.pdf>
- VITALONE, C. (1992). *La ciudad en la identidad cultural bonaerense*. Buenos Aires: Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA) (51-56). Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/397bb9ce-71f3-490a-a1f0-9db8e9048b6d>
- WORTMAN, A. (Comp.). (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- YACCAR, M. D. (21 de enero de 2021). Pedro Saborido: En el conurbano estéticamente hay más libertad. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/319124-pedro-saborido-en-el-conurbano-esticamente-hay-ma-s-liberta>



# De qué hablamos quienes hablamos de conurbano

Horacio Roberto Fernández

## Cómo se comunica el concepto de *conurbano*

**Tendencias.** Toda una paradoja: quien quiera cuestionar la saturación de menciones al conurbano debe mencionar, justamente, al conurbano. Este documento, por ejemplo, emplea la palabra mágica 134 veces.

La *moda conurbano* pendula entre dos posturas-límite, con los innumerables grises que habitan entre los extremos. Por un lado, la estigmatización que lo supone un territorio inhabitable. Por el otro, el ensalzamiento de sus peculiaridades a través de las expresiones culturales.

El primer grupo —la estigmatización— nada tiene que ver con la movida artística. Está guiado por variables como el desconocimiento, la repetición acrítica de lo que dicen muchos opinadores mediáticos y por el amarillismo de estos opinadores, que convierten a su audiencia en una feligresía de predicación presuntamente inconsciente. El segundo grupo pretende plantarse ante la mirada apocalíptica y ejercer un rescate —muchas veces naíf— de sus virtudes. Barajar y dar de nuevo a esta altura es imposible. Debemos detenernos en los grises: allí habitan muchas verdades. Despojarse tanto de las miradas contemplativas como de las insidiosas es utópico. Sobre todo, de las insidiosas.

**Etimología.** La palabra *conurbano* no figura en el Diccionario de la lengua española (DLE). Pero si alguien la escribe en un buscador de Internet podrá comprobar que aparecen alrededor de seis millones de resultados (la cifra varía de una búsqueda a otra, aun utilizando la misma página web con minutos de diferencia). Curiosa cantidad de citas para un vocablo inexistente. El DLE prefiere *conurbación* —un término que resuena tan castizo como ajeno—, de la raíz inglesa *conurbation*, para referirse al “conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban formando una unidad funcional”. La Real Academia Española sí admite *conurbano* en el Diccionario de Americanismos. Es el argentinismo que define al “extrarradio de una población, formado por varios núcleos urbanos contiguos, en un principio independientes, que fueron extendiéndose hasta unirse”. Quilmes, ciudad fundada en 1666, dio origen al primer asentamiento en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires, cuya segunda fundación data de

casi ochenta años antes. Así se fueron armando pequeños núcleos, primero rurales, luego urbanos, que se expandieron hasta unirse sin solución de continuidad. Hoy cualquiera puede trasladarse por calles internas de un partido a otro sin advertirlo.

**La búsqueda.** Este trabajo no pretende sumar otra voz al coro que aspira a comprender las expresiones artísticas del conurbano en toda su complejidad. Para eso están los profesionales que han dedicado su vida a estudiarlo con métodos de análisis de rigor sociológico (parece un oxímoron, pero no lo es), cuyos trabajos, lamentablemente, tienen alcance limitado: sus pares, por lo general. En el otro extremo nos encontramos con la masificación a mansalva, el deseo de llegar a más seguidores, de obtener *visualizaciones, me gusta, comentarios*. Ese objetivo lleva a simplificar, generalmente en el intento de mostrar lo que se construye a diario según la expresión más amplia y antropológica de *cultura. Conurbano*, esa palabra mágica, legalmente inexistente, es decodificada desde la superficie. Sin hundir la pala en la tierra que habitamos.

Podemos relacionar la imposibilidad abarcativa de comprender al conurbano con la anécdota que refiere a dos filmes que tuvieron por título “Elephant”. El primero, y menos conocido, un mediometraje de 1989 para televisión, de Alan Clarke, sobre una serie de asesinatos en Irlanda del Norte. El segundo, de Gus Van Sant, del año 2003, sobre la masacre de Columbine. En ambos casos, el sentido del título remite a una parábola: varios hombres ciegos tratan de describir lo que tocan. Para unos es una pared, para otros, una serpiente, para otros, una lanza. Todos parecen tener razón y todos están equivocados. Nadie es capaz de descubrir al elefante que están palpando si tienen solo la posibilidad de ejercer el sentido del tacto sobre una mínima parte de su cuerpo. Con el conurbano ocurre algo parecido: es inabarcable. Apreciamos una parte, e ignorantes de nuestra ceguera pretendemos esbozar el sentimiento equívoco en una síntesis. Quienes hablemos de él lo haremos con una pizca de verdad, digamos lo que digamos. Y, sin embargo, estaremos equivocados. La omisión es una de las formas de la mentira.

Sería jactancioso, además de erróneo, pretender un análisis que sea la resultante final de lo que conforma el conurbano. Cuando el objetivo presume de totalizador siempre se corre el riesgo de convertirse, consciente o inconscientemente, en parcial. Siendo que somos tantos quienes hablamos de él, dado el complejísimo entramado que lo conforma, todos los enfoques serán inevitablemente incompletos. Muchas veces tendenciosamente incompletos, algunas para destacar sus virtudes y otras —las más— para su estigmatización.

El propósito de este trabajo podría dividirse en tres tópicos:

a) Antes que analizar las expresiones culturales del conurbano, tomar una mínima parte, asequible, de los infinitos análisis que se hacen al respecto, detenernos puntualmente en algunos que nos resultan de interés e intentar desmenuzarlos. Desde los estudios con tecnicismos dignos de hermeneutas hasta los más simples, a veces

palabras lanzadas al viento sin demasiada elaboración. La propuesta es repreguntarnos qué nos llega del conurbano. Para ello debemos saber a quién escuchamos, desde qué ubicación espacial lo hacemos, el lugar en el mundo en que están plantados quienes nos transmiten sus opiniones. Qué nos llega si abrimos oídos a las innumerables voces que lo mencionan, a veces desde sus entrañas, otras desde pleno Palermo (vertiendo opiniones contundentes a pesar de conocer el Riachuelo solo por fotos).

b) Mencionar particularidades de personajes y situaciones que emergen del conurbano y que no han trascendido como para convertirse en fuente de debate. En cada caso, tomar conciencia del sitio desde el que hablamos.

c) Repensar las voces, muchas veces nuestras mismas voces que, cada vez con mayor frecuencia, tienden a romantizar al conurbano. En la medida en que esa romantización sea interpretada por quienes la consumen como el sostenimiento del *statu quo*, lo único que se logra es eternizar la injusticia. Nos paralizamos ante las carencias. Nos inmolamos en el conformismo. De un tiempo a esta parte, el conurbano bonaerense pasó a ser ese fetiche del que todos queremos hablar.

## Los orígenes. Historia y geografía

**Nace la idea.** La del conurbano es una historia de verdades encontradas. La primera contradicción surge al conocer sus límites. El Río de la Plata nos simplifica la determinación del límite oriental. En cuanto al norte, al oeste y al sur, los datos, aun los oficiales, difieren entre sí. El Gran La Plata, Pilar, Escobar, Cañuelas, son algunos de los distritos a los que se suele asociar como extremos del conurbano. Más allá del aval que pueda dar una ley, claramente en ellos no palpita el espíritu del corazón de La Matanza, ni de Lomas, ni de Quilmes. Los nombres propios son ejemplos antojadizos que apelan al dudoso rigor que otorga el saber popular cuando dice que “de muestra basta un botón”.

El cuarto censo nacional, llevado a cabo en 1947, estableció una nueva categoría territorial: el Gran Buenos Aires, conformado por los que en ese momento eran los diecisiete partidos que rodeaban a la Capital Federal. En su trabajo *La idea del Conurbano Bonaerense, 1925-1947* (1997), el Arquitecto Horacio Caride entiende que, a partir de entonces, hubo una serie de aportes que desde la intelectualidad construyeron la *idea* de conurbano. Y arroja una hipótesis, basada en la primera: “el conurbano fue una idea antes que una realidad”. Según Caride, el hecho fundacional que cobró forma en 1947 data de 1925, cuando la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires presentó un proyecto orgánico para la urbanización del municipio que contemplaba los lazos de contigüidad con los partidos que la rodean. Allí, por primera vez, se puede encontrar la necesidad de entender a la ciudad como una entidad urbana que atravesó los límites naturales que hoy conocemos.

Volviendo sobre la cuestión inicial, ¿cuáles son los límites del conurbano? Algunas apreciaciones no oficiales hablan de diecinueve partidos. Otras, de veinticuatro.

Las voces oficiales tampoco coinciden. La Ley 13473 del año 2006, promulgada por el Senado y la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, en su artículo primero, dice:

Se entenderá que integran el área territorial del conurbano bonaerense los actuales municipios de:

(Zona sudeste) Avellaneda, Quilmes, Berazategui, Florencio Varela, Almirante Brown.

(Zona Gran La Plata) Berisso, Ensenada, La Plata.

(Zona sur) Presidente Perón, San Vicente, Esteban Echeverría, Ezeiza.

(Zona sur oeste) Lanús, Lomas de Zamora, La Matanza.

(Zona noreste) Vicente López, San Isidro, San Fernando, Tigre, Escobar;

(Zona noroeste) Merlo, Moreno, General Rodríguez, Pilar;

(Zona norte centro) San Martín, Tres de Febrero, San Miguel, Malvinas Argentinas, José C. Paz;

(Zona oeste) Morón, Hurlingham, Ituzaingó, Marcos Paz.

De modo que la última modificación oficial a los límites del conurbano menciona 33 distritos. Un trabajo previo del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), que data de 2003, suma el partido de Cañuelas a los anteriormente mencionados. A la inclusión, en sentido norte-sur, de Escobar, Pilar, General Rodríguez, Marcos Paz, Cañuelas, Presidente Perón y San Vicente se la podría contemplar en el término más amplio de “aglomerados del Gran Buenos Aires” (a los que se suman los otros, más cercanos a la capital). También entrarían en esta categoría La Plata y el Gran La Plata (Berisso y Ensenada).

Una afirmación improbable y subjetiva, basada en el empirismo de recorrer el Gran Buenos Aires por décadas y en sospechar el sentido de pertenencia, podría aseverar que tal sentido de pertenencia tiene zonas de alta y de baja intensidad, que tienden a diluirse en zonas específicas:

- ◆ A medida que nos adentramos en el interior de la provincia, en distritos en los que conviven núcleos de alta densidad poblacional con zonas semirurales.
- ◆ En los grandes centros urbanos, fundamentalmente en las cabeceras de partido, en “barrios parque”, o zonas de viviendas de familias con poder adquisitivo medio o medio alto y en las urbanizaciones cerradas.
- ◆ Respecto de la ciudad de La Plata y alrededores, existe un “sentir” platense que difiere con la idiosincrasia del conurbano desde una postura lindante con el autoconvencimiento de la superación. Ese autoconvencimiento incluye lo cultural

desde la autopercepción de qué es lo que *agrada*. No podría decirse lo mismo de sectores del Gran La Plata, tal vez con mayor afinidad al conurbano profundo que al carácter “pulcro” del habitante *clásico* —con la vaguedad que el término implica— de la ciudad planificada por Dardo Rocha. De hecho, suele decirse que la pueblada del 17 de octubre de 1945 nació allí (es inevitable la ligazón entre conurbano y Peronismo, tema apasionante que se tocará en este trabajo solo de forma tangencial).

Quien escribe aborrece las metáforas futboleras cuando son aplicadas sin mayor rigurosidad a un sinnúmero de situaciones. Pero hagamos una salvedad a través de una pregunta: ¿Dónde *laten* con mayor fuerza las expresiones culturales del conurbano? Sin ser puntillosos, podríamos decir que los anillos del segundo y tercer cordón son más visiblemente *intrínsecos del conurbano* (si de latido hablamos, desde lo pasional el término remite más al sentimiento que irradia la tribuna que a la Cardiología como especialidad médica).

Advertencia para puristas del lenguaje: acuñamos el término *conurbanero* a falta de un gentilicio que defina al habitante del conurbano por antonomasia. Y por rechazo a su variable *conurbanense*, cuyo significante despoja el *ser parte de*. Volveremos sobre el tema más adelante.

No nos privamos de caer en simplismos: vivir dentro del límite demarcado por la Ley 17473 o por los *papers* del INDEC no garantiza ser *conurbanero*.

El conurbano bonaerense, junto con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), es empíricamente una megaurbanización en la que habitan unas catorce millones de personas. Genéricamente es denominada AMBA (Área Metropolitana Buenos Aires). Ocupa el puesto número 24 en el orden de las mayores áreas metropolitanas del mundo, con la particularidad de que no constituyen en sí una misma unidad administrativa. Cada uno de los municipios que integran el conurbano tienen jefes comunales y se agrupan bajo la órbita de la gobernación de la provincia de Buenos Aires. La Ciudad Autónoma fue escindida de la provincia en 1880, por un proyecto presentado por el entonces presidente Nicolás Avellaneda, y a partir de ese momento pasó a depender directamente del poder federal. El jefe de gobierno fue designado por el presidente de la Nación hasta el año 1996 —a causa de la reforma constitucional de 1994—, a partir del cual es elegido por el voto ciudadano.

A pesar de que territorialmente la mancha aérea que define la urbanización del AMBA aparece como una unidad, en esa área conviven idiosincrasias, modos de pensar y escalas de valores opuestas y muchas veces incompatibles. Sobre las expresiones culturales, encontraremos enormes diferencias no solo por la forma en que se manifiestan, sino por la sensibilidad con que son aprehendidas por quienes las consumen.

Las poblaciones de extrarradio son comunes a las grandes megalópolis. En el mundo, en ciudades como Tokio, Nueva Delhi, Shanghái y El Cairo conviven

decenas de millones de personas. En América Latina, por sobre el AMBA, la Región Metropolitana de San Pablo tiene más de 18 millones de habitantes divididos en 38 municipios. En la Zona Metropolitana de la ciudad de México viven 20 millones de habitantes en 56 municipios. En nuestro país, ciudades como Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Concordia y Santa Fe también experimentaron el fenómeno de pobladores que se fueron estableciendo en los alrededores y de manera aislada. Esos núcleos, al expandirse, dejaron de ser aislados, y hoy conforman un único conglomerado que sigue generando nuevas *capas* alrededor de la ciudad cabecera que le dio origen.

## Estigmatización o rescate

**Graficar el conurbano.** Establecer una representación gráfica del quehacer cultural del conurbano podría llevarnos a extremos *cuasidelirantes*. Como los ciegos y el elefante, del *cuasidelirio* podría emerger la razón por la cual ningún estudio es lo suficientemente amplio como para aprehenderlo en toda su riqueza, en todas sus miserias, en toda su complejidad. Intentemos imaginar una representación gráfica: podríamos bocetarlo sobre ejes cartesianos como un inmenso polígono sin forma definida, con vectores de fuerza emergiendo en todas las direcciones. La comparación es digna de un planteo afín a la física aplicada antes que a un ensayo. Sin embargo, con buena voluntad, puede resultar conducente. ¿A dónde nos llevaría ese propósito? A resignarnos a la imposibilidad de detectar el centro de gravedad de una superficie amorfa de semejante tamaño. En reconocer, por fin, que no hay punto de equilibrio, porque los vectores de fuerza son dinámicos. Cambian constantemente su valor y su dirección. La verdad absoluta de hoy será la falacia de mañana. Reparemos en el Eterno Retorno expuesto por Borges en “La doctrina de los ciclos”:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y solo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. (1974: 385)

De este postulado rescatamos dos saberes:

1) Quienes hablamos del quehacer cultural del *conurbano* nos repetimos, aun sin agotar el ciclo.

2) Agotado el *número de permutaciones*, de todas formas no llegaremos jamás a explicarlo cabalmente.

Estigmatizado por los medios masivos de comunicación como un lugar en donde nadie está seguro, como terreno fértil del narcomenudeo y la delincuencia; a pesar



de ello, pareciera que se ha convertido en obligación recoger el guante y rescatar el territorio desde la dinámica cultural que brota desde (y no a pesar de) sus carencias y sus imperfecciones. Rara vez, quienes aspiran a un conurbano *culturalmente domesticado* de acuerdo con pautas porteñocéntricas indagan en la riqueza de las propuestas artísticas que se generan. No más allá, al menos, de lo que muestra la superficie. A esa faceta comunicacional que lo asocia tendenciosamente a las condiciones de vida del África subsahariana se contraponen otras, emergente, que intenta el rescate desde el mismo conurbano. En el medio hay infinidad de miradas que procuran visibilizarlo en sus contradicciones, a veces desde el simplismo, otras desde la erudición impenetrable del vocabulario técnico.

Con frecuencia nos encontramos con propuestas televisivas, programas de radio, blogs, pódcast, posts de *influencers* en redes sociales, charlas en el ámbito académico o intelectual o puntualmente literario que analizan desde tópicos variados la esencia del conurbano en cuanto a su potencia creadora. Desde medios de comunicación tradicionales o desde plataformas virtuales, el conurbano da que hablar. Todo lo que se gesta en ese anillo semicircular en donde viven once millones de personas es rescatado como tema de debate o de bajada de línea o de ensalzamiento de virtudes. El conurbano es moda. Luego, la moda vende.

Mientras un segmento de la sociedad observa con desdén (desprecio suena demasiado fuerte), otro segmento *consume* cuando escucha conurbano, cuando lee poesías y cuentos del conurbano, cuando se expone arte conurbano, cuando escucha música del conurbano. La gente como gente, como el sustantivo colectivo más inespecífico, porque es de suponer que esos segmentos tienen un comportamiento dinámico con fugas en uno y otro sentido. Preferimos creer que la gente de hoy puede ser la misma gente de ayer que mutó de ideas, antes que imaginar *muchas gentes*, irreductiblemente dogmáticas a uno y otro lado de la línea divisoria. *Gentes* que, en ese caso, siempre estarían a ciento ochenta grados de las otras *gentes*.

Lo que resulta desagradable a las miradas políticamente correctas no ha cambiado, pero sí ha sumado otras voces, ahora desde las antípodas. Vivimos el lado B de la historia: la reivindicación —y la aceptación— de lo incómodo. La romantización del conurbano.

## Estoy deconstruido: tengo un amigo que vive en el conurbano

**Arraigo o romantización.** Desde hace un tiempo, la palabra *conurbano* fue resignificada. Era un vocablo utilizado comúnmente en la jerga periodística, y recién en los últimos años pasó a formar parte del lenguaje coloquial, rescatado fundamentalmente desde lo cultural. Decir *conurbano* implica adentrarse en una multiplicidad de significados. Puede remitir a lo bueno o a lo malo, a lo edificante o a lo *mersa*, a lo

creativo o a lo mediocre. Depende del contexto en que se lo exprese, del sentido que le quiera dar a sus palabras quien lo exprese, y —por sobre todo— de la intención del enunciado.

Entendemos *romantización* como la *idealización de elementos significantes que se le asignan a un objeto material o simbólico*, según una definición de Romina Ñaña Ramos (2022). Romantizar al conurbano desde sus carencias está íntimamente relacionado con la romantización de la pobreza. Lo que sigue es parte de un trabajo de la autora mencionada, de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

[...] las narrativas de vida de las personas en esta situación son posicionadas como una realidad producto de la decisión propia que puede llegar a ser, inclusive, aspirable cuando se llega a edulcorar la precariedad. Por ejemplo, decir que quienes están en situación de pobreza son afortunados/as por el hecho de tener poco y disfrutar las pequeñas cosas; o, que existe el beneficio de no distraerse con lo llamado “material”, porque así se alcanza la felicidad.

El caso más común es rescatar un caso de éxito del pobre que se convirtió en empresario y presentarlo como un ejemplo reproducible. Un paraíso al alcance de la mano de todos, al que se accede por meritocracia y esfuerzo personal. Es una herencia de lo que en los Estados Unidos se suele llamar *selfmade man* (el hombre hecho a sí mismo), concepto acuñado por primera vez por el senador Henry Clay en la Cámara Alta, en Washington, en 1842.

Se podría establecer un paralelismo entre la romantización del conurbano con la romantización de la pobreza, en cuanto a la *edulcoración de la precariedad* —para utilizar las acertadas palabras de la autora—, cuando se analizan las producciones culturales paridas en el conurbano que ponen énfasis en la escasez.

**La cuestión aspiracional.** Es innegable la modificación en las expectativas de estudio —o, para expresar el deseo más cabalmente, de las expectativas de progreso familiar basadas en el acceso a la educación pública de segundo y tercer nivel— que produjeron los gobiernos peronistas. Los hijos de clases bajas y medias bajas tuvieron por primera vez acceso al Secundario y luego a la Universidad.

Algunas décadas atrás, el anhelo de algunos jóvenes que tenían la posibilidad de comenzar con los estudios universitarios en la ciudad de Buenos Aires era conseguir un trabajo y alquilar un monoambiente en el centro. También para grupos familiares, durante algún tiempo, mudarse “a la capital”, aunque en condiciones más precarias en cuanto a espacio, culturalmente fue sinónimo de movilidad social ascendente. Aunque el cambio implicara resignar un cachito de pasto y encerrarse en un departamento, se vislumbraba la mudanza como la puerta de entrada al mundo de la urbanidad. Si bien es una costumbre que todavía persiste, la tendencia que la considera como símbolo de progreso o mayor bienestar está en baja. Recordemos

que las oleadas de inmigrantes europeos que llegaron fundamentalmente entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se establecieron en el Gran Buenos Aires porque el acceso a un terreno, o, peor aún, a una vivienda, era económicamente imposible en la Capital Federal.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cada día hábil, duplica su población entre las primeras luces del día y las horas de la noche. Los poco más de tres millones de habitantes con residencia permanente se convierten en seis millones. La “invasión” provoca una efímera “conurbanización” de la capital, limitada al horario laboral en días hábiles. Los habitantes porteños se confundirán con *conurbaneros* en negocios, oficinas, medios y terminales de transporte público en una proporción mayor a lo que podríamos llamar “uno a uno” (teniendo en cuenta que todos los bonaerenses estarán circulando y por las noches volverán a sus casas; en tanto, un porcentaje indeterminado, aunque probablemente pequeño, de porteños no saldrán de las suyas).

Desde automóviles particulares, sistemas de transporte privado (combis), líneas de colectivos que cruzan la avenida General Paz o el Riachuelo y a través del arribo a las terminales ferroviarias, fundamentalmente en Constitución, Once y Retiro (con afluencias desde las zonas sur, oeste y norte, respectivamente), llegan pobladores del conurbano que estudian, trabajan o realizan algún tipo de tarea en el centro. En cuanto a los estudiantes, la creación de universidades en localidades del Gran Buenos Aires —muchas de ellas prestigiosas, aunque menospreciadas por gobiernos de sesgo neoliberal— permitió que muchos de ellos pudiesen cursar carreras en facultades relativamente cercanas a sus lugares de residencia.

Quienes llegan desde las ciudades de la periferia a trabajar lo hacen ejerciendo las más diversas actividades. Algunos de ellos cubrirán puestos gerenciales o empleos que aseguran una subsistencia digna, y hasta holgada en algunos casos. Son los que practican, sin saberlo, el apotegma lanzado del balcón el 17 de octubre: *de casa al trabajo y del trabajo a casa* (aclaración necesaria: la frase pronunciada por Perón fue históricamente tildada de *desmovilizante* desde la izquierda. Es una visión errónea y descontextualizada: lo importante en aquel momento era no caer en provocaciones). Parafraseando a Perón, se podría reconvertir en *del country a la oficina y de la oficina al country*. A quien le atribuya a esta expresión una visión sesgada debemos darle la derecha. Puede tomarse como una condición que solo se da en una minoría. Es sabido que quienes gozan de ese privilegio son los menos. La realidad es que el conurbano aporta la mayor parte de los empleos peor remunerados: peones de obra, personal doméstico, empleados de comercio.

**Al rescate de la periferia.** Es imposible modelar al estereotipo de porteño, y mucho menos hablar por boca de él. De todas formas, se ha instalado al conurbano como un lugar inseguro desde lo social y *curiosamente interesante* desde lo cultural. Ese porteño medio, si existiera, probablemente aprobaría los adjetivos. Muchos de quienes habitan el conurbano creen más o menos lo mismo.

**Gente insegura.** Sobre la mal llamada inseguridad: hay datos que podrían corroborar la hipótesis, aunque solo a medias. Algunos distritos del Gran Buenos Aires tienen tasas de homicidios dolosos similares al promedio de caba, cuyo índice, según un informe de la misma ciudad, es de 3,3 cada cien mil habitantes. En el Gran Buenos Aires oscila entre 4 (Hurlingham y Ezeiza) y 18 (Moreno). El dato de caba, como cualquier cifra promedio, es engañoso. Un artículo sobre el mapa del delito en caba publicado por la web Dataclave revela que los barrios que integran la Comuna 1 (Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo, Montserrat y Constitución), sumados a los de la Comuna 4 (La Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya), representan el 50 % del total de homicidios dolosos; es decir, tienen la misma cantidad que las otras trece comunas. Este dato echa por tierra el *leitmotiv* que define a caba como “la ciudad más segura de Latinoamérica”, según una noticia divulgada durante el macrismo por la agencia oficial Télam —que levanta ese dato de *The Economist*—. La verdad a medias de esta frase hecha necesita ser completada: depende del lugar de la ciudad en que estés.

*Inseguridad* implica la “existencia de un peligro, de un riesgo o refleja alguna duda sobre un asunto determinado”, según el DLE. De un tiempo a esta parte, el término está indisolublemente ligado con la alta probabilidad de padecer un hecho delictivo. Las propuestas para luchar contra *esa* inseguridad suelen rondar en torno a la aplicación de *mano dura*, a aplaudir el asesinato de rateros (“uno menos”), a la instalación de alarmas vecinales u hogareñas, a promover la baja de la edad de imputabilidad y a reclamar por la designación de funcionarios idóneos (puesto que nunca lo son quienes están en el cargo). Un informe del investigador Hernán Winkler (2014) establece una relación entre crimen y desigualdad. Lejos de la intención de adentrarnos en el terreno de la Sociología, este *costado* del ensayo pretende hurgar en las condiciones y en el entorno desde el cual se *genera* cultura.

Está demostrado: con menos desigualdad se tiene menos crimen. [...] cuanto más escasas sean las oportunidades económicas para los más pobres y mayor sea la brecha de ingreso entre pobres y ricos, los beneficios económicos de crímenes como robos o secuestros —que muchas veces terminan en homicidios— tienden a ser mayores.

Lejos de lo que podría suponerse, Winkler no trabaja para el Instituto Patria. Es investigador del Banco Mundial, y la frase que tomamos a modo de ejemplo fue extraída del sitio web de ese organismo. Algo similar ocurrió con el supuesto éxito de la *Tolerancia Cero* del alcalde neoyorkino Rudolph Giuliani. La baja de la criminalidad coincidió con los períodos de bonanza durante la presidencia de Bill Clinton.

Un trabajo de Victoria Darriadou, Hugo Spinelli y Guillermo Macías (2008) demuestra la relación entre desigualdad y homicidios. El gráfico que muestra el

paralelismo entre las curvas de tasas de homicidios y el coeficiente de Gini (en términos generales, el coeficiente = 1 marcaría total desigualdad, y el coeficiente valor 0, total igualdad) es demoledor (Gráfico 5: 289). No resultan menos contundentes las comparaciones de la tasa de homicidios con pobreza y con desempleo.

Leo Oyola (“Kryptonita”), escritor nacido en el corazón de La Matanza, replicó a esta asociación entre conurbano y delincuencia: “La única vez que me robaron fue en Almagro”. Oyola participó junto a Juan Diego Incardona y a Dolores Reyes de una charla denominada “Narrativas del conurbano”; posteriormente, en una entrevista con Melina Alderete reflexionaba: “Lamentablemente, la estigmatización que sufre el conurbano viene, obviamente, de parte de los medios de comunicación, que machacan una y otra vez con el flagelo de la inseguridad, como si pasara solamente de la General Paz para afuera, todo el tiempo” (2022).

**El conurbanómetro.** Posicionándonos desde las distintas formas de consumo cultural, e intentando una visión somera en cuanto a gustos y afinidades artísticas, se podría decir que, aun dentro de esos distritos, el conurbano está lejos de las flamantes torres que tapan los cielos del mismo conurbano. Está cerca de la gente que merodea los negocios de las peatonales, pero lejos de quienes viven en cercanía de ellas, que prefieren los negocios de marca de los shoppings. El *conurbanero* está lejos de los barrios privados, de las boutiques exclusivas y de los colegios caros y bilingües. Puede parecer un exceso de lugares comunes, pero quien pisa sus calles a diario puede afirmar que el conurbano habita en el negocio de barrio que vende con la cuenta DNI del Banco Provincia y que permite ahorrar (a agosto de 2022) ochocientos pesos por semana. Vamos a encontrar a los *conurbaneros* en los pequeños *centritos* comerciales que se fueron formando sobre calles concurridas, pero no necesariamente en los puntos neurálgicos de las cabeceras de partido; en los negocios establecidos y en los puestos ambulantes que rodean a las estaciones de trenes, en los negocios de ropa que ofrecen descuentos, en los outlets y en los *bolishopping* en los que abundan ofertas de jeans que sospechosamente lucen el logo de la marca, o medias y calzoncillos baratos comprando de a tres. El conurbano habita en los almacenes de barrio, pero también en los hipermercados que han llevado a la ruina a muchos de esos almaceneros —los *hiper*, paradójicamente, se han instalado gracias a beneficios impositivos que nunca gozaron los pequeños comerciantes—. También es destacable que, a contramano de las experiencias de los países desarrollados, estos centros se han establecido en el corazón de las grandes ciudades, en donde atentaron directamente contra el monotributista que fiaba al vecino sin más comprobante legal que la anotación en una libreta.

## El conurbano como fuente inagotable de temas para *comunicar cultura*

Desde el mismo conurbano han surgido proyectos que se divulgan por el variopinto abanico de plataformas de expresión, desde las masivas hasta aquellas que llegan a una docena de personas. Cuando se habla de *comunicar* se suele pensar casi con exclusividad en el ejercicio del periodismo. Vamos a ocuparnos de otra forma más compleja de comunicar, en la que juega la sensibilidad: el arte.

Empecemos por quienes comunican a favor: en la mayoría de los casos se intenta resaltar el empuje y la diversidad cultural —en contraste con la teoría porteñocéntrica que presenta a CABA como el faro cultural por antonomasia—. En los municipios del Gran Buenos Aires se puede apreciar un trabajo sostenido en políticas culturales, tanto autónomas como dependientes de las propias comunas, infrecuente algunas décadas atrás, cuando había claramente una propuesta diseñada con un perfil elitista, enfocada a la clase que supuestamente estaba preparada para consumir cultura, basada en el viejo prejuicio de que la cultura es patrimonio de las élites —en el último medio siglo, quienes reparan en la definición antropológica de *cultura* fueron ganando terreno a los partidarios de la definición conservadora y mal llamada académica—. El aporte ensayístico de Juan José Hernández Arregui tras la caída del segundo gobierno peronista es central al respecto. Más adelante nos detendremos en la etimología de la palabra *cultura*.

Los municipios organizan, dictan o propician cursos y talleres de una variadísima cantidad de disciplinas, obras de teatro, ferias del libro, conciertos de los más diversos géneros musicales, exposiciones, entre otros eventos, que recorren transversalmente el entramado social y llegan a sectores que históricamente tuvieron vedado el acceso a expresiones culturales. Así, desde los partidos que rodean a la Capital Federal han salido bandas de rock, escritores, artistas visuales, actores, por solo mencionar algunos rubros, que han trascendido públicamente. Esa “punta del iceberg” es minúscula comparada con la masa gigante, disimulada bajo la superficie, que se expresa en centenares de centros culturales barriales o comunales. Muchas de esas expresiones artísticas son las que le dan vida a la intensa movida que, sin embargo, no puede expandir el radio de alcance mucho más allá de su epicentro. Chicos que hacen música con equipos e instrumentos obsoletos, gente que escribe, y que escribe bien, aun sin disponer de un procesador de textos, y que no encuentra un canal a través del cual demostrar su arte. Los eventos masivos o no tanto que funcionan a manera de cazatalentos (el mejor cuento, la mejor voz, la mejor novela, la mejor banda, la mejor obra plástica) apenas alcanzan para visibilizar un minúsculo porcentaje de artistas que tienen una posibilidad, tal vez etérea, de posicionarse ante el gran público, muchas veces bajo la condición no escrita de respetar dudosas escalas de valores en cuanto a qué es *bueno*, artísticamente

hablando, y qué no lo es. Esa elección suele ser azarosa. Permanecer en ese Olimpo dependerá de su habilidad para manufacturar su propuesta, de su empatía, de sus contactos, de su olfato para plegarse a las tendencias y a abandonarlas cuando dejen de serlo, de su capacidad para desarmarse y reconvertirse si la demanda del mercado cambia el rumbo. Dependerá de todo eso, y también de su talento. Lo único claro es que en el conurbano hay talentos que brillan en pequeños sitios a los que tienen acceso una veintena de personas y que jamás tendrán acceso al público masivo.

**La movida.** El conurbano es eje temático de radios alternativas, blogs, ciclos de poesía y de relatos y de programas periodísticos que se propagan por plataformas tradicionales o novedosas. La difusión de las actividades de emprendedores y artistas del Gran Buenos Aires matiza, según el caso, desde el genuino interés por lo que se produce hasta cierta intencionalidad política.

**Una curiosidad.** Otro botón de muestra: el intendente del partido de Tres de Febrero, Diego Valenzuela, conduce en Canal 26 un ciclo denominado “Conurbano, tierra de oportunidades”. Hace reportajes a personajes que desarrollan actividades en la zona. También promociona el programa a través de *reels* en redes sociales. En junio de 2022 se mostró caminando por la calle principal de Berazategui, la Avenida 14. Uno podría preguntarse: ¿qué hace el intendente de Tres de Febrero en Berazategui, fuera de una visita protocolar? En un video de pocos minutos planteaba la curiosidad de los tres nombres que la calle tiene en su recorrido: Rigolleau, Presidente Perón y Almirante Brown. Nada parece casual. Berazategui es un bastión peronista desde el retorno de la democracia: jamás el PJ perdió una elección comunal. Tiene una política cultural reconocida incluso por adversarios políticos de quienes ejercen el poder. Atamos cabos: quien fuera jefe de asesores de Hernán Lacunza en el Ministerio de Economía de la provincia de Buenos Aires fue candidato a intendente de Berazategui por la oposición, y ahora es jefe del bloque de concejales. Desde el 10 de diciembre de 2015 hasta su renuncia para asumir como ministro nacional, Lacunza multiplicó por 5,3 el nivel de deuda pública en la provincia. Ahora, quien fue su jefe de asesores apunta a la intendencia de Berazategui. Cuando se quedó sin trabajo por el nuevo conchabo de Lacunza, fue el mismo Valenzuela quien lo llevó a Tres de Febrero como secretario de Hacienda. Todo tiene que ver con todo.

**El conurbano heterogéneo.** Pedro Saborido, autor de *Una historia del conurbano*, comentó en una entrevista realizada en el ciclo “Verano Planeta 2021” que, cuando creó junto a Diego Capusotto el personaje de Jesús de Laferrere (*Peter Capusotto y sus videos*) un camillero de un hospital de La Matanza (partido al que pertenece la ciudad de Laferrere), dijo: “Es la primera vez que nombran a Laferrere y que no hablan de un asesinato”. Saborido cree que la tendencia a la homogeneización (todo el conurbano es lo mismo) se realiza por una cuestión de confort. Dice Saborido: “Si

una persona va a una reunión de consorcio, come sushi, manda a sus hijos a un colegio privado y luego va a una clase de pilates, uno podría pensar que vive en Caballito”.

La irrupción de los barrios privados, de enorme crecimiento en los últimos veinte años, también viene a establecer un sesgo diferencial para el conurbano que sobrevive en el imaginario popular. La producción cultural, mayormente llevada a cabo por jóvenes, no demuestra que haya un entrecruzamiento de propuestas entre *chicos de barrio* y *chicos de country* (división capciosa si las hay, pero funcional a lo que se quiere decir). Según un relevamiento de 2020 realizado por ARBA, la agencia de fiscalización de la provincia de Buenos Aires, en toda la provincia hay más de mil barrios cerrados o *countries*, de los cuales 73 tributan como “tierra en desarrollo” y 300 no están registrados ni tributan. Esa situación genera una pérdida de \$1500 millones al año (a valores de 2020) que podría volcarse hacia políticas que tiendan a minar la desigualdad. Romper con ese karma será una de las claves para generar incentivos al quehacer cultural. Del millar de emprendimientos, el 80 % (más de 800) están en el conurbano bonaerense. Y dentro de él, Pilar, Tigre y Escobar son los partidos con mayor cantidad de unidades. Más de Saborido: “En el conurbano hay un montón de *countries* que, de alguna manera, son una negación del conurbano. [...] ‘Acá vas a tener todo lo que no está ahí afuera’. Vamos a veinte kilómetros por hora, cuidamos a los chicos. Afuera no hace falta que vayas a veinte kilómetros por hora” (2021).

The Walking Conurban es una cuenta de Instagram y Twitter que crearon cuatro chicos en Berazategui, amigos entre sí y compañeros de secundaria. Hoy pasaron largamente los treinta años. La cuenta cobró vuelo: tiene más de 400 000 seguidores. En sus publicaciones se pueden ver paredes pintadas con grafitis supuestamente ingeniosos, fachadas de negocios con letreros particulares, chatas y camionetas que trasladan objetos de lo más extraños y ofertas de comercios a puro ingenio, en muchos casos lindando con enunciados que están a años luz de la necesaria deconstrucción:

Oferta. Solo efectivo.  
Brama \$220  
Quilmes \$200  
Bien helada, como tu ex.

En un trabajo publicado por la Universidad de Lomas de Zamora, los creadores de The Walking Conurban escriben:

No todo lo que se denuncia implica un llamado a la mano dura y no todo lo que no esté revestido de solemnidad es una falta de respeto. Ver chicos jugando en un entorno humilde no es romantizar la pobreza, es dar testimonio de que en el conurbano hay lugar para juegos, aún en condiciones precarias. ¿Es lo ideal?



No. Es lo que hay. Del mismo modo, nadie se convierte en héroe por caminar diez cuadras de tierra o barro hasta la primera parada de colectivos. Las carencias de infraestructura, muy propias de las suburbanizaciones en las que el Estado se corrió a un lado, no son pintorescas. Así como los habitantes del Conurbano no andamos defecando en tachos o al grito de “agua va”, el mejoramiento de las condiciones sanitarias de miles de habitantes es una deuda pendiente desde hace décadas.

El texto suena a descargo. La pregunta sería, entonces, a la luz de estas palabras: ¿por qué nos causan gracia esas peculiaridades generadas en el conurbano? ¿Qué es lo que tiene de distinto esa imagen que sabemos que es de un barrio que puede ser a veces de clase media o media baja, a veces humilde, a veces carenciado?

En otro párrafo del trabajo se habla de la forma en que los medios mostraban al conurbano: tierra de nadie, lugar inhabitable. Se refieren puntualmente a los programas de televisión *Policías en acción*, todavía en el aire, y otros dos que tuvieron su momento de auge cuando el país se incendiaba luego de la crisis que generó la explosión de la convertibilidad: *PuntoDoc* y *Kaos en la ciudad*.

[...] hacían énfasis en algunas consecuencias del proceso de desintegración social que vivía el país, pero con una mirada entre condescendiente y directamente pornográfica. Primeros planos de gente comiendo de la basura, un collage de nenes con la nariz llena de una sustancia que podía ser mocos o tolueno (el espectador usaría su criterio), historias de la vida real. De la vida real de otros. De otros que están lejos y, en escena, el *starter pack* de cualquier narración de la periferia: la noche, la calle oscura, sin asfalto, el hombre joven con ropa deportiva, morocho, pobre, tonto y peligroso. Acompañado en este caso por entrevistadores que se comprometían fugazmente con la causa de su entrevistado, que era incitado a revivir sus prácticas marginales frente a una cámara morbosa y curiosa, es decir, revolver la basura, comerla, decir a qué sabe... La fascinación por lo marginal.

El decálogo. Cualquier enumeración es caprichosa. Intentemos, de todas formas, un decálogo del *espectáculo* que —según nos quieren hacer creer desde medios masivos y hegemónicos— el conurbano muestra a *la parte sana y decente de la población*.

1) **La vida no vale nada.** Te pueden matar en cualquier momento y por cualquier cosa.

2) **La dicotomía del pobre.** Es consecuencia del punto anterior. El decente, pasivo, manso, que tolera la injusticia, que no se rebela por el salario indigno, el que pasa hambre, pero sin embargo no sale a robar, versus el que roba y mata.

3) **Los Ni-Ni.** El territorio de jóvenes ociosos que no estudian ni trabajan.

4) **Los personajes de la calle.** Un enano que trabajó con Marrone. Un travesti que vende sexo a la vera de la ruta. Uno que manguea en los semáforos, uno que toma nafta de una botellita.

5) **La capital de la droga.** El cartel narco de Sinaloa y el pibe que fuma faso en la esquina es más o menos lo mismo.

6) **El elogio de lo antiestético.** Vemos una foto del conurbano y nos reímos. ¿De qué nos reímos? Expresado de otra manera: la ridiculización de lo impar o de lo excéntrico.

7) **Poliladron.** Policías y motochorros, dos extremos de la cuerda reclutados del mismo estrato social.

8) **La manutención de vagos.** La proliferación de *planeros*, especie defenestrada que vive de la riqueza que produce *la parte sana y decente de la población*.

9) **La medalla al mérito y la masa iletrada.** Los que levantaron los puentes en el 45 para rescatar a Perón y sus nietos, que han seguido dos caminos. O se esforzaron y tienen chapa de bronce en la puerta del consultorio o se acoplaron a la vagancia y siguen en la mala.

10) **Me enfermo y me hago atender en el Fernández.** La ciudad de Buenos Aires financia con su presupuesto la salud de los bonaerenses.

**La estética del conurbano.** Cuando el arte comunica. Cuando hablamos de estética no nos referimos solamente a la sensibilidad para percibir la belleza (una de las definiciones propuestas, de Arthur Danto). Ponemos el acento en la estética que irrumpe en el arte nacido en el conurbano, que a veces se encapsula en los miles de pequeños centros y talleres que subsisten y otras veces surge a través de propuestas contraculturales rápidamente cooptadas por el sistema. Hablamos sobre todo de literatura y de música, pero también de teatro, de artes visuales y de otras disciplinas. Dos asteriscos sobre el párrafo anterior: la supuesta sensibilidad para percibir la belleza nos lleva a plantearnos qué es la belleza —tema que abordaremos más adelante—, y aceptar, acto seguido, que el concepto de belleza es cambiante. Por otra parte, cuando hablamos de encapsulamiento nos referimos a la dificultad para extender el radio de acción más allá de los habitués a esos centros culturales de los que hablamos.

Volvamos a la contemplación del paisaje impar del conurbano, de lo que se percibe caminando por sus calles. Siempre al amparo de la imposibilidad de uniformar un territorio tan disímil, las calles del conurbano *puro*, las casas, las veredas, los jardines, exponen una *estética emergente* que muchas veces nace de la escasez y otras de lo que, desde una concepción elitista, podría definirse como *falta de gusto*, solo por ser condescendientes. ¿Es más *cool* un jardín planificado por un paisajista, como el que se podría ver en una casa de barrio acomodado o en una mansión de *country*, que los de las típicas casitas de los sesenta, con rosales y enanos de jardín? ¿Es más *cool* el patio techado y vidriado, tipo jardín de invierno, que el patio en sombras por las

hojas de parra? ¿Es más *cool* la casa cuadrada, minimalista, que aquellas que se suelen ver con distintos tipos de piedras, granitos, azulejitos y lajas, todos mezclados y sin una estrategia “racional” (el entrecomillado es más entrecomillado que nunca) que contemple, una vez más, cierto criterio estético? Un último interrogante: ¿Es una carencia, o tal vez una muestra de colonización cultural, ser incapaz de encontrar una palabra que reemplace cabalmente a *cool*?

El tanque-pava. Cuando diseñan una vivienda, los arquitectos planifican tanques de agua escondidos en pequeñas torres a los que se tiene acceso desde el interior de la construcción. Andando por veredas *conurbaneras* veremos tanques de fibrocemento, como se usaban años atrás. Ahora los hay de polietileno tricapa, como nos muestran las páginas que ofrecen productos con el botón seductor de “llega en el día”. Tanques viejos o modernos, están todos ahí a la vista, *ensuciando* el entorno. Hay vecinos que le buscaron la vuelta en un alarde de esteticismo. El problema es que los comisarios que deciden el criterio estético de las construcciones consideran a esas ideas innovadoras de pésimo gusto.

Hace un tiempo, The Walking Conurban propuso un *ranking* para determinar cuáles son las maravillas del conurbano. Cuesta despojar al término *maravilla* de sentido irónico, y es una pena. También podríamos preguntarnos quiénes ejercen el derecho a votar. ¿Capitalinos que sospechan su situación relativa de superioridad respecto de los creadores de las *maravillas*, ergo, comprenden la idiosincrasia conurbana y lo ven divertido? ¿Habitantes del conurbano orgullosos de las peculiaridades, aferrados al sentido de pertenencia? Una mínima encuesta tan *sui generis* como poco rigurosa permite decir que hay un poco de todo.

Entre ellas está el famoso tanque de agua con forma de pava. Es la *Pava de Goliath* de Villa Raffo. Dice Pedro Saborido al respecto:

En el conurbano hay una regla estética que se libera de cumplir con las reglas estéticas [N. del A.: fijadas por comisarios del arte ajenos al conurbano], que incluso, si le sale mal, también le importa un bledo. Entonces, por ahí hacen un muñeco de Bart Simpson arriba de un quiosco. [...] Vos no vas a encontrar en Recoleta uno que se hizo un tanque con la forma de la Apolo XI, o de una pelota de fútbol, o la cabeza de Maradona. En el conurbano, sí.

La mencionada obra de Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, utiliza una frase de Stendhal a modo de acápite: “La belleza es promesa de felicidad”. Lo estético requiere de belleza. A las escuelas de Artes las llamamos *de Bellas Artes*. Volvemos, entonces, al punto de partida: si definimos a la estética como la sensibilidad para percibir la belleza, se impone saber de qué hablamos cuando hablamos de belleza. Dice Danto:

Cuando Roger Fry organizó sus grandes exposiciones de arte postimpresionista en la Grafton Gallery de Londres en 1910 y 1912, el público se escandalizó no solo por el desprecio a la verosimilitud, característico de buena parte del movimiento moderno, sino por la patente ausencia de belleza. Para defender el nuevo arte, Fry argumentó que sería considerado feo hasta que se lo viera como bello. Ver su belleza, insinuó, requería educación estética; con el paso del tiempo su belleza saldría a la luz. (2005: 22)

Este enunciado nos sumerge en un tema inexplorado: la cabeza de Maradona o la pava en el tanque de agua, los grafitis procaces, los carteles básicos y carnalmente llamativos *todavía* no son comprendidos por el *contemplador del conurbano* que observa las peculiaridades con su mirada descendente. El tanque-pava es la nueva *fuerza* (mingitorio) de Duchamp. Al respecto dice Alejandro Dolina en “Gómez Re, el transformador del tango”, de *Crónicas del Ángel Gris*:

El arte nuevo —decía Ortega— es impopular por esencia. Y no es que las muchedumbres no gusten de él. Sucede en verdad que no lo entienden. —Al parecer, los géneros de vanguardia van dirigidos a una minoría especialmente educada. Por eso despiertan irritación en la masa. (1996: 287)

Y en “Cómo reconocer a un artista” establece la imposibilidad de juzgar sin prejuizar:

El arte es un sutil asunto y las chambonadas no se hacen tan patentes como en la plomería: cuando una canilla gotea, uno ve el agua y se moja con ella; cuando un poema está mal escrito, no hay cataclismos exteriores que lo denuncien. (1996: 259)

Vamos a clavar una cuña en medio de esta verdad absoluta: se impone establecer una diferenciación entre el rechazo al arte nuevo —suponiendo que lo sean el tanque-pava o la cabeza de Diego— por lo que podríamos denominar *temor a lo incomprendido*, del rechazo sobrador de quien consume esa *anomalía estética* porque le causa gracia tanto desparpajo. Para él, la pava-tanque no es arte nuevo: es una *mersada* que jamás quisiera en su casa, ni en su barrio, ni en su ciudad. Si aplicáramos lo que postula Roger Fry, se podría decir que el tanque-pava será *feo* hasta que nos acostumbremos a su belleza. Permítasenos cierto escepticismo al respecto.

La cuestión estética es insoslayable, aunque su tratamiento excede largamente lo que se pueda decir desde estas líneas o desde otras que pretendan encorsetar conceptos (estética y, como vimos, por asociación, belleza) envueltos en la dinámica de los tiempos. ¿Quién está en condiciones de erigirse en comisario de arte como para decidir cuál es la forma más bella —si de estética hablamos— de posicionar un depósito

de agua en la estructura de una vivienda? Las voces *autorizadas* pueden sostener postulados incómodos sin sonrojarse. El compositor Karlheinz Stockhausen declaró que el ataque terrorista al World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 había sido la mayor obra de arte de todos los tiempos. Dice el filósofo y crítico de arte Arthur Danto al respecto:

El hecho de que semejante afirmación pudiera llegar a formularse subraya la absoluta apertura de este territorio [N. del A.: se refiere a qué es arte y qué no lo es], por monstruoso que pudiera ser estrellar aviones de pasajeros en edificios abarrotados de gente para crear una obra de arte. (2005: 54)

Ahí está el *quid* de la cuestión: ya no se trata de que el objeto de análisis sea o no una obra de arte. Se trata de que se puedan emitir opiniones que lo consideren como tal. Hay algo que debemos decir: no estamos defendiendo el paradigma de la supuesta desprolijidad estética que puede suponer el tanque-pava. Estamos emulando el comportamiento esquivo de Poncio Pilatos cuando se trataba de condenar al muchacho de barba, que bien podía ser un impostor o bien el hijo de Dios. Estetas agnósticos, no pregonamos la defensa del hallazgo de The Walking Conurban. Simplemente decimos que nadie es quien para establecer escalas de valores sobre qué es agradable a la vista y digno de ser imitado. Con una mano en el corazón, quien esto escribe no pondría un tanque-pava en su casa, de tener que reemplazar el existente. Seguramente el dueño del tanque-pava consideraría arte menor muchos objetos que quienes observan su invento con sorna consideran de buen gusto. De modo que la defensa de la visión *popular* sobre cómo deben ser los tanques de agua sigue siendo una opinión vertida desde el pedestal. Desde un pedestal muchas veces enclavado en el mismo conurbano. Miramos de arriba hacia abajo. Creemos que lo entendemos, que es inferior, entonces lo despreciamos. Como escribió Dolina: "Cuando a uno no le gusta una obra, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no hay motivo de encono".

**El espíritu porteñocéntrico.** Los noticieros, los grandes diarios nacionales, los programas de radio de AM y cualquier medio de comunicación de alcance masivo palpita al unísono con el corazón capitalino. El conurbano es convidado de piedra del festival farandulesco (y ni que hablar del resto de país).

Sería un despropósito entender como de índole cultural a los programas de preguntas y respuestas. Reparemos en lo que ocurrió en uno de ellos sin internarnos en la diferencia entre *cultura*, *sabiduría* y *conocimiento*. Se le expone al participante:

¿En qué barrio queda la esquina de Acoyte y Rivadavia?  
Opción A: Caballito. Opción B: Belgrano.

Quien contesta probablemente viva en el conurbano. Tal vez ande poco por Caballito. Puede conocer algo de la capital porque trabaja allí, o porque lo escuchó alguna vez. Nunca le preguntarán cómo se llama la peatonal de Lomas de Zamora. O entre qué calles está comprendida la plaza Alsina de Avellaneda. Es importante acotar que no es el Gran Buenos Aires el territorio que más sufre la mirada *unitaria* de los medios nacionales. Así ocurre con la temperatura, con la realidad política a nivel intendencias, con el precio del kilo de asado. Todo queda circunscripto a los doscientos kilómetros cuadrados en los que se oye palpar al corazón del país.

Unas décadas atrás, un medio de comunicación de alcance nacional pero con fuerte arraigo en el conurbano, como *Diario Popular*, dio el puntapié para visibilizar lo que ocurría más allá del centro. Su nicho era el laburante común que se desplazaba al centro. El propósito era competir con los diarios locales, de fuerte penetración en su momento. La transformación brutal en la concentración de medios y la agonía lenta de los diarios de papel se encargaron de acabar con la mayoría de ellos o de reducirlos a su mínima expresión. *Diario Popular* editaba los suplementos “El Quilmeño” y “El Sureño”, para Quilmes y Avellaneda, Lanús y Lomas, respectivamente. *Clarín* empezó mucho más tarde. El conurbano no parece, tampoco, una prioridad estratégica del multimedia. La historia es un muestrario de títeres descabezados. Si en algún momento lo fuera, la realidad tambaleante de los medios locales podría quedar herida de muerte. *Genios* terminó con *Billiken* y *Anteojito*, sus clasificados terminaron con *Segundamano*, primero adquirido y luego vaciado, *Olé* acabó con *El Gráfico*, y siguen los ejemplos. El preámbulo viene a cuento porque la página web de *Clarín* tiene un sector de zonales en el que se difunde el quehacer de los partidos que rodean a la Capital.

La muestra de lo que se muestra. Algunos títulos de la sección “Conurbano” del sitio web de *Clarín*:

**Va a terminar su casa.** Es empleada doméstica y ganó el sueldo de Milei: “Yo no tengo planes sociales”.

**Violento episodio.** La pelea con un cuchillo entre vecinos y un camionero que arrancó cables de luz.

**Herido en la cabeza.** Apuñaló a un colectivero porque le pidió que se pusiera el barbijo.

El canal de noticias *Crónica* también tiene al conurbano en el *prime time*. Quemadas de casas de presuntos violadores a cargo de vecinos, cuya indignación se ve catalizada por la presencia de las cámaras, discusiones familiares por la herencia de una casa precaria, personas en situación de calle, drogones expuestos en una esquina mal iluminada en la trasnoche de una calle de tierra.

La contemplación de la pobreza como fenómeno estético no es nueva ni es un invento argentino. Este texto pertenece a la web Viator, página regenteada por Tripadvisor. Un tour imperdible para conocer el Río de Janeiro oculto.

Reservar ahora y pagar después.

Tour a la favela de Rocinha con traslado.

Haremos una visita guiada a Rocinha, la favela más grande de América Latina, de una manera relajada, totalmente segura, original y profesional. El recorrido dura un promedio de 3 horas.

Es posible establecer puntos de contacto con lo que sucede con esa especie de obsesión que generan las problemáticas del conurbano en un espectador que es sorprendido por escenas, actitudes, imágenes o reacciones que no forman parte de su cotidianeidad. El atractivo consiste en la contemplación de costumbres que no solo no son las propias de quien las consume, sino que le resultan tan ajenas que le parece increíble que la *curiosidad* forme parte de nuestro paisaje-país. Lo cuestionable es que ese consumo de pautas culturales no se da en un plano de horizontalidad. El que paga el tour en la favela, quien se subyuga con el contenido doblemente bizarro de *Policías en acción* o de otros programas que reflejan la marginalidad, el “me gusta” al posteo de The Walking Conurban, todos ellos se presumen poseedores de un criterio estético distinto —superior— de quien ha creado el objeto de contemplación. Él nunca va a estar en el *feed* de Instagram con una ridiculez, nunca va a estar del lado de adentro de la pantalla de televisión en *Policías en acción*.

Absorber la singularidad del conurbano, aunque tal singularidad sea consumida desde el propio conurbano, siempre es algo que les sucede a los otros. En este punto está la clave de la romantización: no hay intercambio, no hay ida y vuelta: hay *avistaje*. Como quien se hace un viajecito para ver el apareamiento de las ballenas francas en los mares patagónicos. Otra vez: el fenómeno no se da en un plano de horizontalidad. Así como el *contemplador del conurbano* tiene una mirada ascendente cuando pasea por los Campos Elíseos o por las palmeras al costado de la Collins Avenue en Miami Beach, así como admira un entorno del que nunca formará parte, o formará parte de prestado al costo de transformarse en emigrante y prescindir del asado y de las navidades familiares, de esa misma manera, decíamos, cuando se solaza con sucesos, imágenes o personajes típicos del conurbano lo hace desde el pedestal, de arriba hacia abajo. La contemplación pasiva termina resultando perversa si no se plantean las deudas pendientes de la democracia en cuanto a combatir los desfases a los que lleva la pobreza y la inexistencia de igualdad de oportunidades.

**Mirada en pie de igualdad.** Gustavo Ramos es profesor y poeta. Editó algunos libros de cuentos y un libro de poesía, *Monstruo Domingo* (2019), en el que la

estética del conurbano recorre cada uno de los veinte poemas del libro. Gustavo considera agotada la visión del conurbano y ahora recorre otros caminos artísticos. En *Monstruo Domingo* hay una recurrencia a lugares, olores y hedores típicos del conurbano sur y que no dejan de lado la referencia a la puerta de entrada al gran mundo del centro: Plaza Constitución, su estación de trenes, sus calles que, aunque capitalinas, están ineludiblemente impregnadas de las fragancias de los héroes anónimos del conurbano que lo inundan con su aire de periferia. “Antaño” es uno de los poemas más logrados del libro. Estos son los últimos versos:

Con un gallo  
que me despertaba  
una constante molestia  
de sirena en llamas,  
con ocho canales  
en un televisor  
de enorme control remoto  
y con un libro de cuentos  
que me asustaba.  
Pelota oxidada de zanja,  
arcos formados por buzos  
y ese viejo cascarrabias  
que puteaba y amenazaba  
a los niños de su cuadra.  
Viejo luego atormentado  
por rompe portones y petardos  
en su ventana.  
Jugábamos  
a la mancha o a las bolitas  
y si nos lastimábamos  
íbamos a mojar la herida  
en una canilla vecina.

En contraposición con la estética visual de las imágenes, sucesos o personajes a los que hacíamos referencia (los modelos expuestos en el *avistaje*), la descripción no supone una mirada jactanciosa sobre la incorrección o sobre la ausencia de los cánones de belleza establecidos. Ni jactanciosa ni falsamente edulcorada. No hay *romantización*. Son instantáneas que reflejan cualquier barrio de una ciudad del Gran Buenos Aires en las que el juicio de valor ni siquiera está implícito. El objetivo de establecer una comparación entre las curiosidades del conurbano expuestas en los medios y redes mencionados en contraste con el poema es que nos planteemos



dónde está parado cada uno para *contemplar la singularidad*. Desde el pedestal, o formando parte del paisaje. El texto que se menciona es una más de las muestras en las que el conurbano deja de ser el mono del circo. Por lo que podríamos concluir que la mejor forma de contemplar al conurbano es a través de miradas que no sean inquisidoras, que no busquen ejemplificar ni adoctrinar con moralejas, pero que tampoco ensalcen virtudes basadas en las carencias.

La escasez de recursos como supuesto motor de la creatividad. Hemos escuchado muchas veces la anécdota sobre los hitos del neorrealismo italiano: directores y actores en la primera etapa de la posguerra, sin presupuesto, sin escenarios, sin materiales, con el celuloide vencido, han plasmado las escenas más maravillosas, desde *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) en adelante y hasta bien entrada la década del cincuenta. Con secuelas posteriores que no forman parte estrictamente del período neorrealista, pero que se cobijaron en su forma de mostrar una realidad generalmente cruda. Extrapolando esa experiencia a nuestro conurbano, la pregunta que se impone sería: ¿Disponer de recursos en tiempo y forma necesariamente garantiza expresiones culturales superlativas? Cuando hablamos de recursos no solo nos referimos a los elementos necesarios para desarrollar cualquier disciplina relacionada con el arte. También hablamos de tiempo y lugar y condiciones particulares: el sitio adecuado, el imprescindible momento de ocio para que afloren las ideas, las necesidades básicas satisfechas.

Volvemos a “Cómo reconocer a un artista”, de Alejandro Dolina. El relato, mitad fantástico y mitad realista, cuenta que, según los directores de la academia “El arte sano”, “el dolor y el arte son inseparables”.

La primera materia que se cursaba era Incomprensión del Artista. Durante el curso los postulantes recitaban sus poemas, exhibían sus cuadros o cantaban sus canciones ante una mesa examinadora integrada por karatecas, médicos, cirujanos, vigilantes de la 43ª y patoteros profesionales. Estas personas se burlaban de los alumnos, los insultaban y llegado el caso los echaban a patadas. Es decir, seguían el criterio de Van Wyck Brook, quien —citado por Sábado— afirma que el artista necesita de cierta aspereza en el ambiente para revelarse o quizá para rebelarse. (1996: 260)

La pobreza, la falta de oportunidades, las carencias económicas y el entorno de muchos rincones del sur del conurbano emulan, de alguna forma, las asperezas de las que habla Dolina, basado en una cita de Sábado. El tono a medias hilarante del texto reafirma algunas certezas. Si el exceso de recursos provoca *achanchamiento*, su escasez no necesariamente debe constituir un estímulo.

Este enfoque peculiar, que ha permitido construir un modo de ver y comprender formas de cultura alternativas, tiende a caer en la romantización de usos y

costumbres que podrían llevar a una visión miope de lo que el conurbano, como lugar geográfico, es capaz de producir en el dispar universo creativo del AMBA. Como hemos visto, el acceso a la cultura es dispar y heterogéneo.

## ¿Quién es conurbano?

Se podría establecer un *ranking* en cuanto al sentido de pertenencia, a ser “parte de”. Una especie de *conurbano paladar negro*. Desde lo geográfico podríamos establecer dos formas de apreciación, una en el sentido norte-sur (criterio a) y otro mediante en el sentido centro-periferia (criterio b).

a) La identificación con el *espíritu cultural* del conurbano es más fuerte en el sur y en el oeste. Paulatinamente se va diluyendo hasta invisibilizarse en el norte. Podríamos realizar una representación gráfica, cromática, de un abanico en degradé que comienza en rojo en la parte baja y se va destemplando, hasta terminar en verde hacia el norte.

b) La cercanía con el “centro” —la Ciudad Autónoma—, podría decirse que, a mayor cercanía, menor nivel de identificación. En este caso, el semicírculo sería verde en el centro e iría mutando a amarillo y rojo a medida que atravesamos el segundo y el tercer cordón del Gran Buenos Aires.

La empatía con el término *conurbano* es más fuerte en barrios ubicados en partidos que están mayormente al sur y al oeste que en los de la zona norte, como Vicente López o San Isidro (ejemplos de criterio a). Asimismo, si La Matanza es el partido del conurbano por antonomasia, es posible afirmar que el habitante medio del centro de Ramos Mejía no es *conurbano*, como tampoco lo es quien vive en el centro de Quilmes. El paralelismo entre *conurbano paladar negro* y Peronismo ofrece datos que no son de despreciar. En los lugares que mencionamos (centros de Quilmes y Ramos Mejía), en la elección de 2021 Juntos por el Cambio dobló en votos al Frente de Todos. Valga la mención, como aclaramos al principio, tangencial.

Se podría decir también que el *espíritu conurbano late* con más fuerza en los barrios de clase baja y media baja de la ciudad, sobre todo en los lindantes con el Riachuelo, como Villa Soldati, Villa Lugano o Villa Riachuelo, que en zonas más o menos acomodadas del Gran Buenos Aires. A su vez, tanto en CABA como en el conurbano, la disparidad interna es enorme. No son *conurbanos*, pero parecen.

Ya que insistimos con el gentilicio, podríamos caer en un capricho que tal vez roce la injusticia. En el generoso conurbano también hay ciudadanos *conurbanenses*. Habitan en zonas acomodadas, o a veces no tanto. Viven una contradicción jauretcheana entre *clase de pertenencia* y *clase de referencia*. Por ahí les tocó un barrio más o menos, pero se autoperciben dentro de un nivel de ingresos que no es el que les ha tocado en suerte. Por contrapartida, el *conurbano* siente estar asociado a la noción

de pueblo, vocablo en desuso desde un lenguaje democrático vaciado de contenido que privilegia al *votante*, al *elector*, al *ciudadano* y a la *gente*. Vamos a encontrar *conurbanos* en todos los cordones, pero especialmente en el segundo y en el tercero, que expresan la trama compleja de lo que decimos cuando decimos conurbano. Somos lo que somos y también somos lo que creemos que somos.

Un informe de José Javier Rodríguez de la Fuente contiene un gráfico de elaboración propia basado en la Encuesta Pública de Hogares del INDEC que demuestra que el Coeficiente de Gini bajó en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de 0,47 en 2004 (luego de que se hiciera visible la salida de la crisis de fines de 2001) a 0,408 en 2015. El análisis de este cuadro de situación podría expandirse a todo el AMBA. En las dos últimas décadas ha proliferado en el Gran Buenos Aires la construcción de barrios privados. En su derredor crecen asentamientos en los que sus habitantes se alimentan de los desperdicios del país consumista. Más allá, una visión a vuelo de pájaro exhibe una clase media que se niega a la pauperización a la que parecen arrastrarla las políticas nacionales llevadas a cabo a partir de 2016 y posteriormente el endeudamiento desmedido que comenzó en 2018, que hipotecó el futuro de varias generaciones de argentinos y sobre el que, al momento, no se encuentran herramientas para neutralizar. Los tiempos de pandemia, la guerra en Europa del Este y el fenómeno de depreciación de monedas tradicionalmente fuertes, como el dólar y el euro —debido a procesos inflacionarios globales inéditos en décadas—, no hacen más que volver cada vez más oscura la salida a la crisis.

¿Cómo se vive el arte de cada lado de la frontera? Hemos dicho que el fenómeno de las políticas culturales en el conurbano reviste una estructura compleja. El mapa que hemos planteado en cuanto al arraigo, según los criterios norte-sur y centro-periferia, solo sirven para esbozar generalidades. El enclave de barrios opulentos en zonas que en promedio arrojan datos de menores ingresos y, por el contrario, los asentamientos incrustados en lugares de mayor poder adquisitivo suponen una atomización. Esta realidad daría por tierra con el concepto de *frontera*. A los fines prácticos, sin embargo, tomando el universo de los pobladores de los partidos, esa frontera existe. Sobre la cuestión de cómo generar fenómenos culturales a uno y otro lado de ese límite imaginario, no podemos soslayar lo que Silvia Szwarc denomina “bulimia de mercado” en su artículo *El psicoanálisis en la encrucijada* (2003):

Quando la acumulación conduce a la producción desenfrenada de mercancías que el mercado ofrece como satisfacción directa de la pulsión, la ética del renunciamiento se vuelve anacrónica. Satisfacerse con los múltiples objetos que ofrece el mercado requiere un sujeto bulímico. [...] Hoy por hoy se es masa sin ver a los otros. El resultado es que las sociedades actuales o posmodernas han dejado de orientarse a sí mismas de manera inmediata por experiencias corporales: sólo se perciben a sí mismas a través de símbolos mediáticos de masas.

La cuestión del consumo no está referida solo al ámbito cultural. No obstante, en algunos sectores cercanos a estándares de vida medios o altos existe avidez por estar en la vanguardia de lo que está bien visto consumir, también en materia cultural. Dice al respecto Stella Martini (2006) en un artículo de Julián Gorodischer para *Página/12* que reproduce el desarrollo de una mesa redonda organizada por el mismo medio:

No sé si el consumidor está abrumado, pero tiene una enorme oferta, ha aumentado la segmentación, pero la abrumación corresponde a ciertos sectores de clase media que quieren estar en la novedad, o cumplir con cierto circuito ritualizado de museos y restaurantes.

De lo que se trata entonces es de escapar de esos ritos que nos inducen a sobreestimar lo que elegimos consumir en materia cultural. Y en creernos un escalón por encima por escapar del corsé de lo masivo, sin darnos cuenta de que el sistema tiene preparado un combo para satisfacer la bulimia de la que habla Silvia Szwark. No importa cuál es nuestra necesidad, nuestro deseo o nuestro estereotipo ideal para hacernos carne en él. El combo está sobre el mostrador, listo para ser adquirido. Dice Osvaldo Baigorria, en el mismo artículo de *Página/12*:

Este tipo de consumo, informado, cool, da ilusión de superioridad. En las últimas décadas, las industrias culturales han captado muy bien la necesidad de renovación de productos que tiene el imperialismo. [...] Las industrias culturales son, en términos deleuzianos, una máquina de guerra como creación de tipo nómada que captura y usa las vanguardias para expandir el mercado. No hay nunca una saturación porque siempre se están creando nuevos productos. Los mercados enriquecen a algunos pocos más que a otros, y por eso se necesitarían políticas sociales que reduzcan la desigualdad para sustraer del mercado ciertos bienes y permitir el acceso igualitario y público a esos bienes, como sería un anti copyright.

¿De qué lado estás, chabón? Es curioso que para hablar de conurbano se acuñe la frase “del otro lado de la General Paz”. Acabamos de decir, justamente, que cruzando la avenida General Paz es en donde menos penetración tiene el arraigo con el hecho de *sentirse* del conurbano. El corredor “rico” que bordea el río, que comienza en Puerto Madero y atraviesa Palermo, Belgrano y Núñez, sigue sin solución de continuidad más allá de los límites geográficos hasta los partidos de la zona norte. Al conurbano sur se llega cruzando el Riachuelo; sin embargo, la frase “del otro lado del Riachuelo” rara vez es acuñada, ni siquiera por personajes públicos identificados con propuestas políticas con una mirada sensible hacia el costado social.

Según un relevamiento del diario *Tiempo Argentino*, la ciudad de Buenos Aires fue disminuyendo paulatinamente la participación en Educación sobre el total del presupuesto: del 27,8 % de 2011 pasó al 17,6 % de 2021. Cultura, una dependencia aparte, participa con el 1,5 % del presupuesto. Ese porcentaje incluye los más de 4000 millones de pesos destinados a la refacción del Teatro Colón, según datos del gobierno de CABA. Sin esa cifra, la participación cae a cifras de un dígito. Tomando como referencia un partido del segundo cordón del conurbano sur, como Quilmes, notamos que en 2016 la asignación para la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo fue de 4,06 %, y en 2017 de 3,62 %. En 2015 había asumido la intendencia Martiniano Molina, después de varios períodos de preeminencia peronista. Se podrían asociar estas cifras a corrientes políticas cercanas al neoconservadurismo, en las que es posible apreciar una colisión entre hechos y palabras. Por un lado, el discurso sensiblero, en apariencia preocupado por la educación de niños y niñas —reflotado poco tiempo atrás por el capricho de la presencialidad en las aulas en plena pandemia—. Por otro lado, políticas que, año a año, en cada aprobación del presupuesto, extraen recursos de cultura y educación para que fluyan a otros ítems. El contraste entre el discurso y lo fáctico es invisibilizado por los grandes medios. La creencia —hasta religiosa, podría decirse— en los beneficios de la educación privada probablemente sea la causa por la que se produce este fenómeno. Y su falta de difusión está relacionada con el ocultamiento del contraste entre teoría y práctica y con el sesgo extorsionador que han tenido las pautas publicitarias oficiales en los medios de comunicación. El tema toca muy tangencialmente el propósito de este trabajo, motivo por el cual no es desarrollado en profundidad. Claro que resulta difícil no hacer al menos una mención.

## El infructuoso intento de la conclusión

La disciplina táctica que supone ceñirse a los propósitos de este trabajo hubiera implicado sobrevolar con mayor objetividad —y menor extensión— ciertos tópicos que parecerían no ser nodales en el tema propuesto, “Arte y cultura bonaerense”. Con el plato delante, es difícil no hundir la nariz en él.

Hemos dejado para el final la definición de *cultura* que intenta esbozar Juan José Hernández Arregui en *Imperialismo y cultura*. El libro tiene más de sesenta años. Releerlo hoy sigue siendo revelador. Y también angustiante si intentamos comparar los avances en todo este tiempo.

¿Qué es una Cultura? Cultura es un estilo de vida, con rasgos regionales o nacionales diversos articulados a valores colectivamente intuitos como frutos del suelo mediante el nexo unificador de la lengua y experimentados como la conciencia, cerrada en sí misma, en tanto resistencia a presiones externas, de una

continuidad histórica en el espacio y en el tiempo, afirmada en tendencias de defensa y en la voluntad de trascender fuera de sí. (2005: 270)

El propósito de no analizar, sino de desmenuzar los análisis, tomar algunos en particular y deducir qué se dice y desde dónde se lo dice, nos lleva a recrear la teoría del abanico: la estigmatización en un extremo, la romantización en el otro. Entre los grises encontramos de todo: desde la explosión de propuestas culturales, aun en situaciones adversas, hasta la *contemplación del sobrador*. La estigmatización es dañina. Muchas veces, deliberada. Por racismo, por rapiña económica, por predicadores conversos que creen haber visto al demonio. La romantización supone la aceptación de carencias y construir desde esas carencias, situación que solo se puede aceptar como pasajera. Remar a contracorriente mientras la taba se da vuelta. Si esa construcción no va unida al reclamo, las futuras generaciones estarán condenadas a repetir el ciclo sin agotar las posibilidades de combinación, mal que le pese a Borges.

Si pudiera mezclarse en una gran olla (¿popular?) todo lo que se dice, hace y muestra sobre el conurbano, el menjunje resultante nos daría varias sorpresas. Vale la pena preguntarnos dónde hemos puesto nuestros pies cuando describimos al mundo *conurbano*. ¿Y todo por qué? Por la aplicación de aquella utilísima perogrullada de que “todo depende del ángulo desde dónde se lo mire” (una frase que se podría escuchar un día cualquiera, en una esquina cualquiera, en cualquiera de los barrios del riñón del conurbano). Una vez que descubrimos desde dónde hablamos, mostramos, decimos, debería sobrevenir el replanteo: ¿es realmente desde aquí desde donde quiero hablar? O, al estilo Descartes, ¿soy víctima de un genio maligno que me hace creer que estoy parado en tierra firme mientras me hundo en la ciénaga?

Los millones de conurbanos que habitan el conurbano nos atosigan. Voces melosas endulzan nuestros oídos con palabras agradables. Otras gritan verdades que de tanto repetir las hemos naturalizado. Cuando abramos oídos a esos gritos, seguramente encontremos motivos para la denuncia. Ocurre que quien tiene las necesidades básicas satisfechas camina la cornisa de pequeño burgués asalariado. Tenemos víveres en las alacenas y una heladera digna. Y la sensibilidad social a veces duerme a pata ancha y nos embargan ínfulas hedonistas. Lugar inhabitable, territorio romántico, motor cultural de la provincia, tour visual de lo sospechosamente gracioso. El conurbano es el *elefante* de Gus Van Sant.

Fíjense que ha tomado fuerza esa frase: un mundo mejor es posible. Pero cuando se haya alcanzado un mundo mejor, que es posible, tenemos que seguir repitiendo: un mundo mejor es posible, y volver a repetir después: un mundo mejor es posible. (*Diario Granma*, 2003)

Son palabras de Fidel Castro en la Argentina, hace veinte años. Proyectar a nuestros millones de conurbanos como islotes de un archipiélago camino a convertirse en una *nueva Pangea* demostraría cierta orfandad de visión histórica. Basta con mirar el mapa y hacer *zoom out*. Tantas veces como sea necesario. Ahí veremos exactamente en dónde estamos parados. Nuestra posición relativa frente al enigma que pretendemos descifrar. La vocación artística no se detiene, tampoco en época de vacas flacas. Pero difícilmente la falsa noción de progreso que reclama a gritos el conurbano sórdido tenga lugar en una Argentina injusta.

## Referencias bibliográficas

- ALDERETE, M. (12 de mayo de 2022). "Narrativas del Conurbano": Las reflexiones de Leo Oyola tras la charla en la FILBA. *La Ciudad Diario*. <https://laciudadweb.com.ar/narrativas-del-conurbano-las-reflexiones-de-leo-oyola-tras-la-charla-en-la-filba/>
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé editores.
- BUENOS AIRES CIUDAD (9 de mayo de 2022). Mapa del Delito: una herramienta de seguridad para los vecinos. <https://buenosaires.gob.ar>
- CARIDE, H. E. (1997). *La idea del conurbano bonaerense, 1925-1947*. Instituto Americano de Investigaciones Estéticas, (76). <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0076.pdf>
- CASTRO, FIDEL (26 de mayo de 2003). "El símbolo de la globalización neoliberal ha recibido un colosal golpe". *Diario Granma*. Discurso pronunciado por Fidel Castro en la Facultad de Derecho. Buenos Aires. <https://www.granma.cu/blogs>
- DANTO, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- DARRIADOU, V., Spinelli, H. y Macías, G. (2008). Procesos macroeconómicos y homicidios. Un estudio ecológico en los partidos del Gran Buenos Aires (Argentina) entre los años 1989 y 2006. *Salud Colectiva*, 4 (3), pp. 283-299. DOI:10.1590/S1851-82652008000300003
- DEL BIANCO, C. (18 de abril de 2021). CABA: el distrito que menos invierte en educación en el país. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/politica/caba-el-distrito-que-menos-invierte-en-educacion-en-el-pais/>
- DOLINA, A. (1996). *Crónicas del Ángel Gris*. Colihue: Buenos Aires.
- GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. Normas. Ley 13473. <https://normas.gba.gob.ar/documentos/OZ8J8IEB.html>

- GORODISCHER, J. (15 de junio de 2006). La industria cultural como máquina de guerra. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2833-2006-06-15.html>
- GRUPO BANCO MUNDIAL (3 de septiembre de 2014). Está demostrado: con menos desigualdad se tiene menos crimen. <https://www.bancomundial.org/es/news/feature/2014/09/03/latinoamerica-menos-desigualdad-se-reduce-el-crimen>
- HERNÁNDEZ ARREGUI, J. J. (2005). *Imperialismo y Cultura*. Buenos Aires: Peña Lillio, Ediciones Continente.
- INDEC. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos; Ministerio de Economía, Secretaría de Política Económica (s. f.). ¿Qué es el Gran Buenos Aires? [https://www.indec.gob.ar/dbindec/folleto\\_gba.pdf](https://www.indec.gob.ar/dbindec/folleto_gba.pdf)
- JAURETCHE, A. (1966). *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una Sociología Nacional*. Buenos Aires: Peña Lillio.
- ÑAÑA RAMOS, R. (27 de marzo de 2022). El peligro de romantizar la pobreza a partir de un enfoque de Derechos Humanos. *Enfoque Derecho*. <https://www.enfoquederecho.com/2022/03/27/el-peligro-de-romantizar-la-pobreza-a-partir-de-un-enfoque-de-derechos-humanos/>
- RAMOS, G. (2019). *Monstruo Domingo*. Florencio Varela: Charco Editora Artesanal.
- RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, J. J. (2020). *Del origen de clase a las condiciones de vida actuales*. Buenos Aires. <https://www.teseopress.com/origendeclass>
- RODRÍGUEZ GARNICA, S. (7 de agosto de 2021). Dos comunas de la Ciudad de Buenos Aires concentran la misma tasa de homicidios que Rosario. *DataClave*. [https://www.dataclave.com.ar/en-general/dos-comunas-de-la-ciudad-de-buenos-aires-concentran-la-misma-tasa-de-homicidios-que-rosario\\_a610dd48c-ca857f32361d4b81](https://www.dataclave.com.ar/en-general/dos-comunas-de-la-ciudad-de-buenos-aires-concentran-la-misma-tasa-de-homicidios-que-rosario_a610dd48c-ca857f32361d4b81)
- SABORIDO, P. (27 de enero de 2021). Pedro Saborido charla sobre su libro *Una historia del Conurbano* en Verano Planeta 2021. *Planeta de Libros Argentina* [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=QP9ZXp3eD3k>
- SZWARC, S. (2003). El psicoanálisis en la encrucijada. *El imperio y sus restos*. Escuela de la Orientación Lacaniana. [https://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=on\\_line&File=on\\_line/etextos/consejo/imperio.html](https://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=on_line&File=on_line/etextos/consejo/imperio.html)
- TÉLAM (20 de octubre de 2017). Buenos Aires es la ciudad más segura de Latinoamérica, según The Economist. *Télam Digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/201710/214509-buenos-aires-seguridad-latinoamerica-the-economist.html>
- THE WALKING CONURBAN (3 de diciembre de 2021). Ni estigmas ni romances: una narrativa sobre el Conurbano. *Revista Cerdón*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora. <http://cordon.unlz.edu.ar/2021/12/03/ni-estigmas-ni-romances-una-narrativa-sobre-el-conurbano/>







# Cartografía para reconstruir el ADN de la identidad rural y gaucha bonaerense

**Julieta Galera**

Pensar el “ser bonaerense” es un desafío. El gobernador de la provincia de Buenos Aires, Axel Kicillof, desde hace tiempo plantea que siempre le llamó la atención que cuando uno habla con alguien de cualquier lugar de Salta “te dice ‘Yo soy salteño’”. Esa identidad, en cambio, no está tan clara en los bonaerenses. No hay una identidad, un ser bonaerense” (Piqué, 2019). En ese sentido, muchos y muchas bonaerenses del conurbano, cuando hablamos de nuestra identidad, nos identificamos como “porteños” por esa sensación de pertenencia a la metrópoli, a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a la que nos sentimos ligados por esa idea-construcción de territorio que denominamos AMBA.

Simultáneamente, muchos y muchas bonaerenses también nos referenciamos con nuestro territorio, con el municipio que habitamos. Y esa identificación conlleva implícitamente una fragmentación de la identidad bonaerense. Fragmentación que también está presente e instalada en los discursos políticos y en los medios de comunicación. Cuando los y las bonaerenses escuchamos hablar en los medios o a los políticos que nos representan sobre la provincia de Buenos Aires, oímos hablar del AMBA o del conurbano, de tal o cual municipio, del norte, del sur o del oeste del conurbano, del primer cordón del conurbano, del segundo cordón del conurbano, etc., o del conurbano y del interior de la provincia de Buenos Aires. En esa construcción discursiva sobre el territorio hay una fragmentación muy vívida en la percepción y en la construcción identitaria de cada bonaerense, que implica que no nos sintamos parte de un todo, que no nos autopercebamos como un “ser bonaerense”.

Después la crisis de 2001 de la Argentina, al mismo tiempo que la cultura y la economía se globalizaron, se produjo un proceso de relocalización (García Canclini, 1996) en el que la ciudadanía volvió a pensarse en clave local y a vivir todas las esferas de la vida social (la educación, el trabajo, el esparcimiento, etc.) en el territorio municipal, sin salir de su ciudad/municipio. Esto implica una pérdida de conciencia y percepción sobre todo el territorio provincial. Esta forma de relación con el territorio exige otra manera de percibirlo, de vivir la ciudadanía y de pensar la identidad. Esto se suma a la deslocalización del territorio municipal dada por la poca práctica de la

construcción y evocación de la memoria histórica territorial, a los consumos culturales globales-deslocalizados que median la vida cotidiana de la ciudadanía (García Canclini, 1996), que genera esa incapacidad de relacionar los territorios municipales del conurbano al campo, a lo rural, al mundo indígena, a la llanura pampeana y al gaucho de la provincia de Buenos Aires. Quizá esto sea producto de los tiempos vertiginosos en los que vivimos determinados por la tecnología y el capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018), que nos llevan a estar inmersos en una sensación de presente continuo, que tiene implícita una pérdida de percepción o noción sobre el pasado. Todo esto nos exige reflexionar sobre la identidad bonaerense para posicionarnos y pensarnos a futuro en clave ciudadana.

La convocatoria Ser bonaerense. Miradas sobre nuestra identidad. Arte y cultura bonaerense me llevó a pensar en escribir sobre Emilio Carpanelli. Su figura está muy presente en la vida cultural del municipio de Ituzaingó por sus murales y por el centro cultural que lleva su nombre.

Personalmente, Emilio Carpanelli me remite a mi paso por la escuela primaria pública ex N.º 6 Bartolomé Mitre. Durante la década del 80, mis recreos y mis clases de educación física tuvieron lugar al resguardo de dos murales: uno de Emilio Carpanelli y otro de Antonio Parodi, que siempre me despertaron mucha curiosidad y estuvieron presentes en mis recuerdos de niñez. Siempre me pregunté por qué uno de esos dos murales retrataba un rancho en medio de una inmensa llanura verde. Un paisaje que nunca asocié a la identidad local, aunque la vida de mi familia estaba atravesada por lo rural y por las actividades campesinas.

Como plantea la investigadora especializada en políticas de la imagen del peronismo, Cecilia Belej: “las imágenes se presentan como un documento histórico que nos permite reconstruir específicamente la dimensión visual del pasado e iluminar aspectos de la cultura que circulan de manera esquiva en las fuentes escritas” (Belej, 2019: 3). En ese sentido, este ensayo se propone realizar una cartografía para reconstruir el ADN de la identidad rural y gaucha que une al oeste del conurbano con el resto de la provincia de Buenos Aires, desandando la historia local, provincial y nacional. Para ello, se tomarán como disparador y punto de llegada los murales realizados en escuelas primarias de Ituzaingó y Morón durante el primer peronismo por artistas plásticos de la Paleta Decimal, un grupo local conformado por artistas plásticos, escritores y periodistas, del cual Emilio Carpanelli formó parte.

Para contextualizar la relevancia del tradicionalismo y el legado de los referentes de la Paleta Decimal, se dará cuenta sobre el pasado común del territorio de Morón e Ituzaingó con el resto del territorio del oeste del conurbano y de la provincia de Buenos Aires. Identidad rural y gaucha que intentará vincularse con la historia colonial y precolonial, a partir de la exploración de la fundación de la ciudad de la Santísima Trinidad y del proyecto imperialista colonial español, para tratar de comprender de qué forma el sistema de fortificaciones y comunicaciones que forjaron los

colonizadores españoles para poblar el territorio está ligado al modelo económico de explotación agroganadero y rural que determinó la identidad de la Provincia y de la Nación. En ese marco, indagaremos cómo la conformación del proyecto de Nación Argentina y el “proyecto de provincia” —indisociable de las estrategias de extensión de la frontera interior cristalizadas en las campañas militares del siglo XIX y la Campaña del Desierto— estuvieron ligadas a las estrategias de población de los conquistadores y cómo este proceso determinó el desarrollo de un modelo económico agroganadero y rural.

El segundo apartado de este trabajo se centrará en la distribución de tierras entre los miembros de una élite, luego de la Campaña del Desierto, que constituyó la oligarquía terrateniente y el devenir de la provincia de Buenos Aires, del municipio de Morón y de la localidad de Ituzaingó de este partido, producto del modelo económico, político y social imperante durante la *Belle Époque* de una sociedad rural y una era preindustrial. Luego se indagará en el contexto y las motivaciones de la conformación de la Paleta Decimal, sus objetivos y su legado cultural en la comunidad, relacionado con el tradicionalismo y el paisajismo rural, y su vínculo con la política arquitectónica-educativa del primer peronismo. Interesa señalar la importancia de la Paleta Decimal como mecanismo para describir el mundo rural contemporáneo de la época, como herramienta que permite observar por qué el costumbrismo gaucho era relevante para la ciudadanía de la provincia, como elemento que posibilita visibilizar la importancia del muralismo y hacer palpable el proyecto abstracto de creación de una identidad nacional para cimentar las bases del futuro de una nación moderna a través de las artes murales.

Por último, se abordará la estrategia de promoción del tradicionalismo, de la cultura rural y la identidad gaucha contenidas en el proyecto educativo del primer Plan Quinquenal (1946-1952) y del segundo Plan Quinquenal (1953-1957) del gobierno del presidente Juan Domingo Perón y de los gobernadores de la provincia de Buenos Aires, Domingo Mercante (1946-1952) y Carlos Aloe (1952-1955). El apartado educativo del Plan Quinquenal provincial del peronismo tenía como meta promover la construcción de la identidad provincial y nacional a través del arte plástico mural en escuelas primarias, producido por artistas locales. Para el peronismo, esta estrategia de conformación y promoción de la identidad local era necesaria para cimentar el proyecto de desarrollo para Argentina, que todavía era una joven y pujante nación moderna en proceso de formación/consolidación.

## **El Río de las Conchas: un lugar fundacional y estratégico**

Durante más de un siglo, la ciudad de la Santísima Trinidad se constituyó como una aldea ligada al puerto y como entrada al continente para los expedicionarios del

Virreinato del Alto Perú. Pasaron más de 100 años hasta que la población comenzó a expandirse hacia el interior. En ese sentido, para conocer y comprender la historia y la identidad de la provincia de Buenos Aires es necesario entender la colonización y la historia del Virreinato del Alto Perú y del Virreinato del Río de la Plata. Además, para poder construir nuestra identidad bonaerense es necesario desentramar la forma en se fue forjando el destino agropecuario de nuestro territorio.

En febrero de 1536 Pedro de Mendoza fundó la ciudad de la Santísima Trinidad y el puerto de Nuestra Señora de los Buenos Aires. Pero “los constantes enfrentamientos contra los indios Querandíes, la falta de alimentos y la aparición de enfermedades obligaron a los conquistadores a abandonar el lugar” (Pigna, s. f.). Algunos expedicionarios de Mendoza volvieron a España, otros navegaron el río Paraná aguas arriba y fundaron la ciudad de Asunción. Juan de Garay creía que era necesario fundar un puerto sobre el Río de la Plata para romper el aislamiento de Asunción, frenar el avance portugués y abrir un desembarcadero alternativo de salida para los metales del Alto Perú. Con ese objetivo, Garay partió con una expedición conformada por cien hombres, con los que se comprometió a entregarles tierras y ganado como paga. El sábado 11 de junio de 1580, el adelantado Juan de Garay fundó definitivamente la ciudad de la Santísima Trinidad y el Puerto de Santa María del Buen Ayre y él, su esposa y 63 de sus hombres fueron favorecidos con la entrega de tierras (Pigna, s. f.).

Los actuales municipios de Ituzaingó y Morón estuvieron marcados por esa inicial repartición de tierras entre las milicias de Juan de Garay (Pigna, s. f.). La superficie entre el Río de Las Conchas y la Cañada de Ruiz —hoy Arroyo Morón— “fue la primer merced de tierras en la zona oeste”, una repartición en chacras y estancias que “abarcó un territorio comprendido al norte por la desembocadura del Río de las Conchas y hacia el sur por el actual pueblo de Magdalena; hacia el oeste, los que luego serían los pagos de Luján, Matanza y Las Conchas” (Castillo y Goyaud, s. f., s. p.). Ese territorio fue otorgado por la corona española a Juan Ruiz de Ocaña, la Compañía de Jesús, Diego de Truxillo, Juan de Vergara (Guercio, s. f., s. p.), y a Gonzalo Martel de Guzmán (Castillo y Goyaud, s. f., s. p.).

En 1602 el gobernador de Asunción, Hernando Arias de Saavedra, Hernandarias, fue nombrado gobernador de Buenos Aires. En 1611 introdujo el ganado vacuno y equino, reconstruyó el fuerte de Buenos Aires, comenzó a edificar el Cabildo y en 1618 levantó el primer fortín en el territorio de Cañada de Ruiz. Aunque el proceso fue lento, a partir de la construcción de ese primer fortín, la corona española cimentó una red o sistema de fortines, fuertes, postas y pasos. Sistema que constituyó una columna vertebral a partir de la que se promovió la ocupación del territorio desde la ciudad de la Santísima Trinidad del Buen Ayre hacia el interior y los caminos reales que conducían desde Buenos Aires hasta los territorios de Chile y Perú, al norte y al litoral del Virreinato del Río de la Plata. Sistema de ocupación que marcó la

historia e identidad común de todas las localidades que hoy constituyen la provincia de Buenos Aires, al menos de todo el territorio existente hasta Luján, primero, y hasta la cuenca del Río Salado, después (Mandrini, 1997).

Si bien durante casi dos siglos la llamada frontera interior de Buenos Aires entre el mundo colonial y los asentamientos indígenas estuvo establecida a menos de 100 km del puerto de Buenos Aires y luego, después de casi un siglo, fue establecida en el Río Salado —apenas a 100 y 150 kilómetros de Buenos Aires—, esa frontera era virtual, porque la colonia comerciaba con los pueblos originarios. Muchas personas indígenas oficiaban de intermediarias en el comercio con el territorio de la Capitanía General de Chile, otras lucharon al servicio del ejército colonial y muchas otras trabajaron en los fortines o como peones en estancias (Mandrini, 1997).

En ese sentido, la identidad bonaerense actual está ligada a este sistema de población colonial y a las relaciones entre conquistadores y poblaciones originarias preexistentes en el territorio. Desde tiempos inmemorables hasta el siglo XIX, el territorio bonaerense estuvo habitado por pueblos Tehuelches, Pehuenches, Mapuches, Voroganos, Ranqueles, Pampas, Querandíes, Puelches y algunas tribus Guaraníes, como los Tubichaminíes. En la zona del oeste de Buenos Aires, en la costa del Río de la Plata, en la zona del Delta y los cursos de los ríos Las Conchas (actual Río Reconquista), Riachuelo y los arroyos Morón y Maldonado —ríos que atraviesan el territorio que hoy constituye los municipios de La Matanza, Morón, Ituzaingó, Hurlingham y Merlo—, existían tolderías guaraníes.

Debido a esta preexistencia de poblaciones autóctonas en el territorio y a la relación e interacción con ellas, la sociedad colonial pudo desarrollar un sistema de fuertes, fortines, postas y pasos con el objetivo de promover la ocupación de territorios desde el puerto de Buenos Aires hacia el oeste de la provincia de Buenos Aires. Esta red de fortificaciones coloniales facilitó que se pudiera correr la llamada frontera interna con los objetivos de: ocupar tierras productivas para la producción agropecuaria destinadas al abastecimiento del Virreinato del Alto Perú y de la corona (Canedo, 2006) y promover vías de comunicación postales y comerciales entre la ciudad de la Santísima Trinidad y la Capitanía General de Chile por el Camino Real hacia Luján hasta la Capitanía General de Chile (Mandrini, 1997). Esta red de fortificaciones coloniales hizo que desde 1663 el Camino Real fuera la ruta obligatoria de tropas, correos y caravanas de cargas que partían del puerto de Buenos Aires hacia los distintos centros urbanos coloniales de Sudamérica. La primera parada del Camino Real era la Posta de San José de Flores y la segunda, en Ituzaingó, era la Posta de Puente Márquez. Las postas que le seguían hacia el norte y oeste eran: Cañada de Escobar (actual General Rodríguez), la Posta de Luján (actual Carlos Keen), la de Morales, la de Cañada de la Cruz y la de San Antonio de Areco (Guercio, s. f., s. p.).

En 1754, en un contexto de expansión territorial y crecimiento comercial, la frontera interior se corre y queda virtualmente establecida desde Magdalena hasta

Pergamino, pasando por Salto de los Arrecifes y Guardia de Luján. El sistema de comunicaciones postales, que surgen como sistema de chasqui, tiene lugar durante las primeras décadas del siglo XVIII y en 1750 se transforman en el primer Correo Regular del Río de la Plata, que fuera producto del sistema de fortificaciones coloniales y también contribuyó al crecimiento comercial. Y esa expansión, al mismo tiempo, en 1769 promovió que el correo quedara incorporado a la corona y que en 1771 se establecieran en la ruta a Córdoba las primeras postas de mensajerías, carretas y diligencias (Reali, s. f.). Esta ruta, hoy conocida como Avenida Rivadavia, era el Camino de Macadam y se dirigía hacia Córdoba y hacia las provincias del norte, Cuyo, Chile y Perú (Castillo y Goyaud, s. f., s. p.). En 1789, los pueblos originarios a los que se había corrido hacia el sur avanzan hasta Luján. Esto motiva que el Virrey Juan José de Vértiz decida crear nuevos fortines y fuertes, y correr la frontera interior hacia Chascomús, Ranchos, Monte, Lobos, Navarro, Guardia de Luján, Carmen de Areco, Salto, Rojas, Pergamino y Melincué (Reali, s. f.).

Como el Camino Real no tenía ningún puente sobre el Río de las Conchas, el tránsito de los soldados, de los comerciantes y de los viajeros en épocas de lluvia se complicaba. Motivo que impulsó a Pablo Márquez a construir un puente. En 1773 el virrey Vértiz lo autorizó a cobrar peaje para atravesarlo. El Puente de Márquez con el tiempo se convertiría en epicentro de muchos hechos que definieron el destino de la nación y en un lugar privilegiado de la vida económica, política, social y cultural de la zona, de la provincia de Buenos Aires. El puente influyó en que este camino fuera el más transitado porque permitía el cruce seguro del río. Esto produjo el desplazamiento progresivo del camino oficial hacia esta zona, porque aquel tenía la desventaja de que el cruce del río en el vado conocido como Paso del Rey quedaba interrumpido con frecuencia por las crecientes (Castillo y Goyaud, s. f.). En consecuencia, alrededor del Puente Márquez se formó un pequeño polo de desarrollo poblacional (Guercio, s. f.).

En 1785 el Cabildo de Buenos Aires creó el partido de la Cañada de Morón, que se extendía entre el actual barrio de Flores y Lobos (Birocco y Saez, 2010). En ese momento, hace unos 250 años, el territorio del Río de las Conchas estaba casi deshabitado, solamente existían el Fortín y la Posta Morón; la Posta de Pardo y la Posta de Puente Márquez con sus respectivas poblaciones (Cappagli, 2005). Y había un poco de ganado en los escasos puestos que salpicaban la llanura, debido a que, en estas tierras, desde la gobernación de Hernandarias, estaba prohibido criar ganado porque la zona fue destinada para la producción de cereales, trigo, maíz, hortalizas y legumbres para el mercado porteño (Birocco y Saez, 2010).

Después de la Revolución de Mayo, en 1814, el Cabildo de Buenos Aires se propuso fomentar la agricultura y auxiliar a los labradores pobres, y muchos habitantes de Morón fueron beneficiados. En 1815 el Director Supremo de las Provincias Unidas ordenó un empadronamiento general de los habitantes de la provincia con el fin de



elegir diputados para el Congreso que se celebraría en Tucumán al año siguiente. El partido de Morón abarcaba los actuales partidos de Hurlingham, Ituzaingó, Morón, Merlo, Marcos Paz y parte de Tres de Febrero. Territorio extenso, pero poco poblado. Tenía apenas 1822 habitantes. El 89 % se identificó como “español” o blanco y solo se contabilizaron “67 indios, 5 mestizos y 15 negros, mulatos y pardos” (Birocco y Saez, 2010: 35). El 56,5 % de los pobladores eran labradores y el 26,3 %, ganaderos. Los comerciantes residían mayoritariamente en Morón y sus inmediaciones, pero no superaban el 3 %. El resto de los habitantes eran peones y trabajadores manuales (zapateros, carniceros, veleros, carpinteros, sastres).

Entre 1836 y 1838 la mayor parte de los habitantes del partido de Morón eran agricultores que tenían chacras a orillas del Río de las Conchas y a ambos lados del arroyo Morón. Como Rosas protegió la agricultura, el sector cobró gran impulso: en 1815 los chacareros representaban el 56,5 % de los habitantes del partido, mientras que en 1838 ascendieron al 62,7 %. Los labradores más ricos se asentaban en las inmediaciones del Río de las Conchas. También había criadores de ganado. Los establecimientos ganaderos se concentraban al oeste y ocupaban mucho más espacio que las tierras sembradas. Del total del territorio que tenía por entonces el partido, un 60 % estaba ocupado por ganaderos y un 40 % por agricultores. Debido a su cercanía con Buenos Aires, Morón se fue erigiendo como uno de los principales productores de lácteos. Durante las décadas de 1850 y 1860 el territorio comenzó a albergar varias afamadas cabañas de lanares finos. Este cambio en la ganadería local acompañó la transformación de la fisonomía agraria del distrito: de territorio triguero pasó a ser productor de forrajes y lácteos. También se caracterizó por contar con “importantes ‘haras’ de animales finos” (Birocco y Saez, 2010: 79).

## La oligarquía terrateniente como motor de la historia

En 1820 la expansión territorial de los criollos bonaerenses vinculada estrechamente al nuevo interés de la élite provincial en las actividades agropecuarias inauguró una larga década de conflictos con los pueblos originarios, marcado por las campañas militares. Inicia con las operaciones militares de Martín Rodríguez (1820, 1822 y 1823), las acciones de Rauch y culmina con la campaña militar de Rosas (1833-1834). Las acciones militares de Rosas consolidaron las conquistas y ocupaciones territoriales logradas por sus predecesores y sentaron las bases de un nuevo sistema de relaciones con los pueblos originarios del sur. Esta serie de operaciones militares expansionistas permitieron que la oligarquía terrateniente ganara ricas tierras de pastoreo en las llanuras del centro-sur bonaerense y lograra “el retroceso” de los grupos de poblaciones indígenas hacia el sur y el oeste del territorio (Mandrini, 1997: 32).

Después de la guerra de la independencia, el territorio de Morón empezó a ser muy transitado por las tropas beligerantes: albergó a las tropas de San Martín y a las de Belgrano antes y después de varias de sus gestas heroicas; fue escenario de la batalla de Puente de Márquez (1829); el paso indispensable para otra batalla librada un poco más al oeste en los “Campos de Álvarez” y vio el paso del Ejército Grande, comandado por Urquiza, hacia el Palomar de Caseros (1852) (Cappagli, 2005).

La Batalla de Caseros en territorio de Puente Márquez fue decisiva para el futuro de la nación Argentina, marca el fin de una época y representa “el paso a un modelo de organización constitucional” (Vaveluk, 2022). La Batalla de Caseros tuvo consecuencias económicas y sociales, constituyó el escenario ideal para realizar las reformas institucionales necesarias para la conformación del Estado-nación. Esta marcó el inicio del ingreso masivo de inmigrantes y de capitales trasnacionales; la llegada al poder de líderes liberales, que condujeron a la Argentina a un proceso de endeudamiento que la introdujo en un contexto internacional de cambios; y el nacimiento del “granero del mundo”. Caseros marcó el inicio de una época que empieza a configurar el sistema institucional y político. El resultado geopolítico de la Batalla de Caseros establece un escenario propicio para sancionar la Constitución nacional, que permitiría cimentar las bases de la nación argentina, aunque “faltarían varios años de guerra civil para conseguir la unificación del territorio” (Vaveluk, 2022).

En este contexto político y económico liberal expansionista, en 1853 un grupo de empresarios porteños propone construir una línea ferroviaria hacia el oeste y de ahí hasta el Pacífico para unir ambos océanos con fines comerciales. En 1855 capitales ingleses, que entendían la importancia estratégica de Buenos Aires como centro comercial, comienzan a construir el Ferrocarril del Oeste, la primera línea ferroviaria de país (Gómez y Schvarzer, 2003).

En 1866 un grupo de terratenientes de la oligarquía nacional, encabezado por José Martínez de Hoz, funda la Sociedad Rural Argentina. Estos oligarcas criollos eran los mismos que se habían beneficiado y enriquecido con la apropiación de tierras fértiles de pueblos originarios a partir de “la extensión” de la frontera interior con las sucesivas campañas militares de Rauch, García, Rosas y Alsina. La Sociedad Rural fue creada con el objetivo de ejercer presión política y promover la ocupación de tierras para ampliar los territorios explotados, que le permitiría garantizar el abastecimiento interno y organizar un modelo de economía agro-exportador (Ortiz, 1974). En esos tiempos, la Argentina ya contaba con la presencia de inversores ingleses y los miembros de la Sociedad Rural ansiaban negociar con capitales británicos porque podían garantizarles el transporte ferroviario de su producción agropecuaria y los sistemas frigoríficos necesarios para transportarla al mundo. Así la oligarquía nacional pacta la consolidación de la dependencia económica de Gran Bretaña, al tiempo que se empieza a fortalecer el poder que les permitió regir

los destinos del país entre 1880 y 1916 (Czmuch, 2018). Estos intereses son los que luego financiarían y promoverían la Conquista del Desierto.

Entre 1876 y 1879 el ministro de Guerra del gobierno de Nicolás Avellaneda, Adolfo Alsina, impulsó una campaña militar que buscaba extender la línea de frontera hacia el sur de la Provincia de Buenos Aires. El plan del Ministro de Guerra era levantar poblados y fortines, tender líneas telegráficas y cavar un gran foso, conocido como la “zanja de Alsina”, para evitar que los indios se llevaran el ganado capturado. Si bien esta política permitió a la gobernación ganar unos 56 000 kilómetros cuadrados, extender la red telegráfica, fundar cinco pueblos y la apertura de caminos, el ministro no pudo terminar su plan expansionista. Al morir, fue reemplazado por Julio A. Roca, que culmina los planes de su predecesor con la Campaña del Desierto.

Este etnocidio (Pérez, 2011) comúnmente llamado *Conquista del Desierto* (1878 y 1879) implicó que los habitantes originarios fueran víctimas de matanzas, traslados y encierros masivos en la Isla Martín García, y que sus niños y niñas fueran apropiados (Brizuela González, s. f.). La Campaña del Desierto permitió que el Estado se apropiara de millones de hectáreas de tierra. Territorios habitados por pueblos originarios que pasaron a ser “tierras fiscales”, propiedad del Estado. La Ley Avellaneda estableció que estas “tierras fiscales” serían destinadas al establecimiento de colonos y pequeños propietarios europeos, pero fueron distribuidas entre una minoría de familias vinculadas al poder. Parte de estas nuevas “tierras fiscales” ya estaban distribuidas previamente entre los patrocinadores de la Campaña del Desierto, como Estanislao Zeballos y los miembros de la Sociedad Rural Argentina, que a partir de 1880 fueron beneficiadas con más de 30 millones hectáreas en la provincia de Buenos Aires, por las que pagaron sumas irrisorias. La familia Leloir fue beneficiada con 181 036 ha; la familia Graciarena, con 165 687 ha; los Báez Castex, con 148 962 ha; la familia Ruiz Díaz Vionnet, con 130 211 ha; los Duggan, con 129 041 ha; los Duhau, con 113 334 ha; y la familia del presidente de la Sociedad Rural, José Martínez de Hoz, con 101 259 ha (Pigna, s. f.; Czmuch, 2018).

## La generación del 80 y la *Belle Époque* en Argentina

Durante la década de 1880 el país había alcanzado un auge exportador y el estado federal comenzaba a consolidarse. La oligarquía terrateniente llevaba las riendas políticas y económicas del país. El partido conservador reinaba en el poder y todavía Argentina estaba lejos de ser una democracia representativa. Gracias al pacto entre capitales ingleses, los conservadores y la élite terrateniente de la Sociedad Rural, durante la década de 1880 las inversiones extranjeras, fundamentalmente capitales ingleses relacionados con el ferrocarril, los saladeros, los frigoríficos y la exportación de carnes, aumentaron 10 veces con respecto a la década anterior.

Entre 1880-1914 la Ley Avellaneda y la extensión de la red ferroviaria —que pasó de tener 2500 km a 9000 km— facilitaron el asentamiento de colonias de migrantes europeos, especialmente campesinos de Italia y España. Esto contribuyó a la expansión de la economía especulativa vinculada con las tierras rurales (Palacio, 2013). Pero aunque se logró la radicación de casi 5 000 000 inmigrantes, los hombres no alcanzaban para satisfacer las demandas productivas del mercado agropecuario.

Entre 1880 y 1930, el partido de Morón —en ese entonces conformado por las localidades de Ituzaingó, Morón y Hurlingham— vivió una época dorada, recordada como “el tiempo de las quintas”. Morón fue una zona de quintas, exponentes de la pujante generación del 80, del estilo de vida de una minoría poderosa que se identificaba con las sociedades inglesa y francesa. El territorio de Ituzaingó y Morón, delimitado por el Río de las Conchas y el Arroyo Morón, brindaba todo lo necesario para ser un lugar elegido por esa élite porteña. La oligarquía terrateniente, la burguesía enriquecida y los inmigrantes de élite convirtieron el campo, las quintas y las estancias en símbolos de la clase alta. Los cascos de estancia señoriales competían en lujo y en la belleza de sus jardines. Arquitectos y paisajistas de renombre, como el Ing. Benito Carrasco<sup>8</sup> y Carlos Thays, diseñaban los parques con árboles y plantas exóticas especialmente traídos del exterior (Birocco y Saez, 2010).

No es azaroso que los terratenientes pioneros, amos y señores de las estancias del territorio de Ituzaingó y Morón fueran familias como Martínez de Hoz, Zeballos, Leloir, Ayerza, Roca, Burlich, Peña Brown y Udaondo. Familias de la oligarquía que constituyen la “patria terrateniente”, subsidiaria y beneficiaria de la Campaña del Desierto.

El caso más paradigmático es el Alejandro Leloir, uno de los terratenientes que se enriqueció a costa de la Campaña del Desierto, que llegó al territorio del Río de las Conchas alrededor de 1870. La propiedad de la familia se fue multiplicando y en la década del 1920 llegó a poseer casi toda la superficie del territorio hoy conocido como Parque Leloir y gran parte de Villa Udaondo. La familia era propietaria de las haciendas: Haras Thays, Chacra Vieja, Cabaña Tuyú y Haras Myriam, que estaban destinados a la cría de animales finos (Cappagli, 2005). Diseñada por el paisajista Carlos Thays, la llamada Villa Thays, de aproximadamente 100 ha, “fue uno de los emprendimientos paisajísticos más importantes de la zona oeste y constituye, por su alto volumen forestal y añoso, el corazón verde de lo que se ha dado en denominar segundo pulmón del conurbano bonaerense” (Birocco y Saez, 2010: 162) conocido como Parque Leloir, en Ituzaingó.

El Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Guillermo Udaondo, que hoy da nombre a un barrio de la localidad de Ituzaingó, durante su gestión entre 1894 y 1898 vivió en la Cabaña Tuyú, propiedad de su esposa, Hortensia Aguirre de Leloir,

---

8 Una de sus obras más conocidas es el Jockey Club de San Isidro.

viuda de Augusto Leloir y bisnieta de Pueyrredón. La Estancia Tuyú tenía un campo de alrededor de 1000 ha y el casco, diseñado y parquizado por ingenieros franceses. La cabaña tenía tres grandes tambos y se dedicaba a la cría de vacunos Hereford. La estancia tenía hangares y mecánicos especializados para 3 aviones WACO que el gobernador usaba para viajar a La Plata. Desde la década del 50 estas tierras fueron donadas al INTA para investigaciones científicas.

Este tipo de excentricidades y lujos no fue la excepción entre las familias de la oligarquía que tenían estancias y haciendas en la zona. Udaondo tampoco fue el único político importante que desempeñó cargos públicos o actividades políticas viviendo en el partido de Morón. Estanislao Zeballos fue diputado nacional durante la gestión de Avellaneda, Presidente de la Sociedad Rural entre 1888 y 1891, y Ministro de Relaciones Exteriores de Figueroa Alcorta. Otras figuras que formaron parte de la vida institucional en esta época trascendental para la conformación del sistema político actual del país fueron el gobernador Adolfo Alsina, el ministro Félix Frías, el escritor, diputado y primer intendente de Morón Gregorio de Laferrere y el gobernador de facto Manuel Fresco, entre muchos tantos. Estas tierras también vieron germinar al socialismo. Juan B. Justo, Nicolás Repetto, las hermanas Fenia, Mariana y Adela Chertkoff, Adolfo Dickman, José Ingenieros, Ángel Giménez y Mario Bravo tenían quintas en la localidad y participaban de su vida política y cultural (Birocco y Saez, 2010). Todos estos referentes de la política provincial y nacional fueron parte de esa oligarquía terrateniente que moldeó el futuro del distrito de Morón y el destino del país.

Morón todavía se caracterizaba por la actividad ganadera en haras y cabañas de la oligarquía, pero también empezaban a convivir con otras estancias que estaban en manos de pequeños productores de los Cuarteles rurales. Según el censo agropecuario de 1908, en la zona se criaba ganado equino, ovino y ganado vacuno, destinado mayoritariamente a la actividad lechera. Con la urbanización de Morón, la agricultura había retrocedido y en 1908 los cultivos de cereales y forrajeras no llegaban a cubrir el 5 % de la superficie del distrito. En ese momento, la imagen de un territorio poblado de grandes estancias ganaderas, esencialmente de ganado vacuno, comienza a cambiar rápidamente y empieza a ser “reemplazada por la de una realidad económica y socialmente mucho más diversificada y compleja” (Mandrini, 1997: 29).

## El fin de la *Belle Époque* argentina

Entre 1915 y 1930 Morón todavía era un pequeño pueblo en las afueras de Buenos Aires. Aún no existía lo que hoy conocemos como el *conurbano*: entre pueblo y pueblo se intercalaban chacras y quintas, pero estaba finalizando “el tiempo de las quintas de veraneo” con sus mansiones de la *Belle Époque* argentina. La crisis económica

mundial de 1929 y el cierre de las importaciones que siguió a la Segunda Guerra Mundial obligaron a muchas empresas a ampliar sus operaciones y buscar proveedores locales para mantener su actividad. Si bien esas grandes industrias seguían concentradas cerca del puerto de Buenos Aires, las nuevas fábricas fueron avanzando sobre zonas periféricas. Morón se convirtió en un lugar propicio para grandes industrias metalúrgicas y textiles, que le dieron una nueva fisonomía y convertirían en un municipio fabril.

A partir de 1930, la crisis del sector rural, el desarrollo de la industria sustitutiva y la migración interna impulsaron la urbanización del partido. Fueron tiempos de conflictos intensos entre arrendatarios y propietarios terratenientes de la *Belle Époque* de preguerra. Muchos terratenientes pasaron de ser propietarios a ser arrendatarios. Y la progresiva endeblez de los medianos y pequeños productores rurales implicó que estos empezaran a sufrir las consecuencias de la valorización de la tierra. La inflación y las protestas de los trabajadores asalariados fueron muestras de una sociedad cuya estructura estaba cambiando (Palacio, 2013).

Entre la década de 1920 y la de 1930, junto con el crecimiento de la escolarización —factor clave para que la ciudadanía pudiera acceder a un empleo público, como maestra/o, personal bancario o funcionario/a administrativo/a— y de la burocracia estatal, crecieron los sectores medios asalariados. Uno de los rasgos característicos de la expansión de las clases medias, que se da al mismo tiempo que el aumento de población, fue la multiplicación del número de propietarios, de empleados de pequeños negocios y de profesionales y comerciantes. Si bien el municipio de Morón todavía recibía muchas solicitudes de autorización para desarrollar actividades rurales, como la instalación de hornos de ladrillos o de mataderos para carnear animales, en ese momento ya era mayor la cantidad de pedidos para instalar negocios en la zona urbana (Palacio, 2013).

## Postales de la vida en Ituzaingó en los años 1940 y 1950

Durante los años 1940 y 1950, la zona que hoy conocemos como Parque Leloir, Villa Udaondo y Puente Márquez en Ituzaingó, también conocida como la “pequeña Córdoba” del oeste, seguía siendo un lugar de haciendas, chacras y estancias. El loteo de tierras de la oligarquía terrateniente tradicional produjo la creciente industrialización, la aparición de comercios de aprovisionamiento y el desarrollo de una zona recreativa y turística, empezaban a predominar las quintas para el descanso de fin de semana o vacaciones de verano, que ya no albergaban a la oligarquía terrateniente sino a familias de clase alta de artistas, políticos y profesionales.

En zonas como Ituzaingó o Morón Sur, la oferta de terrenos se dirigía al establecimiento de quintas, tanto de recreo como para la producción. Las publicidades

aludían a la fertilidad del suelo, a la excelencia del agua y a la altura de los terrenos. “La producción de verduras, flores, frutales y la cría de animales era aún común en esta zona” (Birocco y Saez, 2010: 234). Al mismo tiempo convivía la instalación de nuevas quintas de cultivo, haras, tambos e instituciones recreativas como el Club de Polo Los Pingüinos, el Club de equitación alemán, el Puente Márquez Country Club, el Golf Club de Ituzaingó, la Hostería del club alemán, Club de los Tranviarios, los recreos Los Sauces y Los Álamos (Castillo y Goyaud, s. f.).

Por su parte, Ituzaingó centro, Villa Ariza y aledaños, todavía era una zona con montes de eucaliptos, lagunas, calles de tierra con arboleda de paraísos frondosos y jacarandás, con casas chorizo<sup>9</sup> y quintas. Muchas familias profesionales de clase media-acomodada tenían sus quintas o alquilaban habitaciones en casas vecinas a la Laguna de Domínguez, ubicada en lo que hoy es Quesada entre Soler y Juncal, llamada así por la familia que vivía frente al espejo de agua. La mayoría de las calles eran de tierra y para ir “al pueblo”, como le llamaban a la zona comercial del centro, muchas familias se trasladaban en sulky. En las calles había que estar atentos a las vacas y toros sueltos para no sufrir una embestida. Todavía existían algunos almacenes de ramos generales, pasaban el lechero y la panificadora en carros a caballo, y todas las casas tenían gallinero y huerta. El territorio de Ituzaingó estaba todo loteado, sin embargo, no estaba muy poblado. El Estado aún no era omnipresente y los espacios culturales, deportivos, las escuelas y los centros de salud existían gracias a las uniones vecinales de ciudadanos y ciudadanas comprometidas con el pueblo, que se aglutinaban en cooperativas para gestionar estos espacios públicos. La atención primaria también fue promovida por los ciudadanos y ciudadanas. Las escuelas, todavía, en algunos casos, funcionaban en casas alquiladas. En los años 50, en todo el territorio del distrito de Morón había 27 escuelas públicas y privadas. La escuela del centro de Ituzaingó aún tenía la categoría de escuela suburbana; la de Puente Márquez todavía era escuela rural<sup>10</sup>. La puesta en marcha del Plan Quinquenal del gobierno de Juan Domingo Perón permitió la modernización de los edificios escolares, pero Ituzaingó siguió siendo un pueblo por un tiempo. Las

---

**9** Se denomina *casa chorizo* a “una vivienda alargada, de una sola planta, cuyos ambientes distribuidos en hilera sobre un costado del lote, como los ‘chorizos en una ristra’, se comunican internamente entre sí y tienen, cada uno, puertas ventana que dan a una galería y patio lateral. La mayoría de las veces un local unido a la galería por el lado opuesto definía un patio principal adelante y un patio familiar o de servicio atrás. La vida que se desarrollaba en estas casas a principios del siglo xx era similar en todas, el primer patio tenía un rol social con plantas en macetas. El segundo patio era el ámbito para la vida cotidiana, se realizaban tareas domésticas y los chicos jugaban. Atrás, al fondo, a veces, una huerta, frutales, o gallinero”. *Arquitectura de calle* (12 de mayo de 2017). <https://arquitecturadecalle.com.ar/una-casa-chorizo/>

**10** Véase el cuadro con nomenclatura que asigna la categoría de “urbana”, “suburbana” o “rural” a las escuelas del distrito de Morón. Foto del Consejo Escolar de Morón-Memoria/Ejercicio de 1913, p. 24. En Georgieff, L. (s. f.) *Escuelas pioneras de Morón (1790-1921)*. <https://historiamoron.wordpress.com/2020/10/23/escuelas-pioneras-de-moron-1790-1920/>

costumbres, la lógica rural de la vida de su ciudadanía y la fisonomía urbana local fueron cambiando a un ritmo imperceptible para los visitantes foráneos.

## La Paleta Decimal

En la década de 1950, el partido de Morón y el pueblo de Ituzaingó tenían una nutrida vida cultural teatral, literaria y musical, que trascendía el ámbito de lo local. Las artes plásticas también habían logrado un importante desarrollo. El partido contaba con muchos artistas plásticos locales reconocidos y muchos otros, atraídos por la afinidad territorial a la temática de sus obras, se afincaron en la zona. No obstante, en ese momento se vivía un clima social y político de desvalorización de la llamada alta cultura. Esta situación preocupaba a los artistas plásticos que “creían en el valor intrínseco del artista y su inserción comunitaria” (Guercio, s. f.). Preocupación que llevó a los artistas plásticos locales a actuar para incidir en esta percepción y cambiar la relación de la sociedad con la alta cultura.

José Montero Lacasa era un dibujante e intelectual tradicionalista reconocido que contribuyó enormemente al desarrollo de la cultura del partido de Morón y de la provincia de Buenos Aires (Rosales, 2018). Durante la convulsionada década del 30, Montero Lacasa había formado parte de la asociación de escritores de la ciudad de La Plata conocida como Agrupación Bases que, durante el gobierno del Partido Demócrata Nacional del moronense Manuel Fresco, promovió la sanción de Ley Provincial 4756 que instituyó el Día de la Tradición en toda la provincia de Buenos Aires (Casas, 2010). A través de esta ley se empieza a evocar el elemento rural como genuina expresión de un pasado nacional y la imagen del gaucho como arquetipo nacional. La oficialización de la efeméride muestra nuevamente la necesidad de la política de convertir la figura del gaucho “en elemento aglutinador de una identidad nacional en pleno desarrollo” (Casas, 2010: 1). En 1940 José Montero Lacasa creó el logo de la naciente institución tradicionalista, la Federación Gaucha Bonaerense, y en 1948 creó el Escudo Municipal del Partido de Morón (Risso, 2016). En 1951, a partir de la sanción de la Ley Provincial 5650 que dispuso que en cada distrito escolar se creara un museo histórico regional, Montero Lacasa fundó el Museo Histórico y de Artes General San Martín de Morón y decidió promover la creación de un grupo de artistas plásticos locales para difundir y acercar la cultura a la ciudadanía local (Rosales, 2018).

En este contexto, tiempo después, el 2 de octubre de 1954 un grupo de hombres reconocidos que se dedicaban a las artes plásticas en sus diversas expresiones (pintura, dibujo, grabado, escultura, talla, crítica y periodismo cultural), conformado por José Montero Lacasa (1893-1957), Emilio Carpanelli (1909-1977), Antonio Parodi (1896-1876), Julián González (1899-1968), Juan Guercio (1894-1986), Esteban



Semino (1902-1986), Juan Bautista Supervielle (1904-1972), Victorio Serini, Juan Vendrell (1901-1983) y Leonardo Estarico (1893-1982), funda la agrupación Paleta Decimal. El nombre del grupo aludía al número de integrantes, que “no podía exceder los diez ni contar con menor número si hubiera deserciones”. Los decimales se juntaban con “fines de confraternidad artística y amistosa”, con el objetivo de “estimular la labor de cada uno de sus miembros y apoyar toda manifestación artística personal e institucional; organizar exposiciones, concursos y actos públicos o privados que propendan a sus finalidades” (Guercio, 2021). Para evitar conflictos entre sus miembros y ser fiel al espíritu de confraternidad, la Paleta Decimal tenía la peculiar prohibición de debatir “cuestiones religiosas, políticas y raciales” (Guercio, 2021). Entre 1954 y 1973 también formaron parte del grupo Arnolfo Giberti, Díaz Arduino, Vittoria, Fariña Reyes, Laurens, Máximo Aguirre, Rodolfo Ramos, Salvador Sils (Guercio, s. f.).

Desde la gestación hasta su final en 1973, la figura y el ideario de José Montero Lacasa fue central para la Paleta Decimal. Aunque sus miembros practicaban diversas expresiones artísticas, todos se caracterizaban por ser renombrados cultores del arte rural y gaucho.

Los miembros de la Paleta Decimal se reunían una vez por mes. Las tertulias artísticas y literarias se realizaban el tercer miércoles de cada mes en la casa de Victorio Serini en Ituzaingó, en la intersección de las calles Olavarría y Lavalle, en una casa chorizo típica, con entrada para sulky rodeada de una gran y elevada arboleda. En cada reunión, los decimales invitaban a referentes de las artes plásticas, críticos/as u otras personalidades vinculadas a la cultura. Los y las visitantes recibían como souvenir una pequeña paleta de pintor decorada con los colores madre, un pincel y la sigla de la Paleta Decimal con la firma de los integrantes (Guercio, s. f.; Guercio, 2021).

Casi todos los miembros fundadores de la Paleta Decimal vivían en Ituzaingó y eran ciudadanos comprometidos con la vida política, social y cultural del pueblo. Excepto por Juan Guercio, ninguno era nativo de este pueblo, pero todos se instalaron en Ituzaingó atraídos por sus paisajes, su estilo de vida rural y por su cercanía con la ciudad de Buenos Aires. Los decimales fueron grandes cultores, promotores y referentes del tradicionalismo, del costumbrismo gaucho o del paisajismo rural realista desde sus diversas disciplinas plásticas y periodísticas. Algunos se formaron en la Academia Nacional de Bellas Artes; otros, como José Monteros Lacasa y Leonardo Estarico, fueron genios autodidactas, y otros, como Julián González, Mauricio Castillo y Antonio Parodi, se formaron en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, con maestros como Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Alfredo Torcelli, Alberto Rossi, Corinto Trezzini y Enrique Fabri. Todos los miembros de la Paleta Decimal representaron el tradicionalismo y al mundo rural demostrando maestría en su disciplina y dejando su sello personal

en el arte argentino; recibieron numerosos galardones y fueron beneficiados con la adquisición de sus obras por parte de prestigiosas instituciones y museos de todo el país, de la provincia de Buenos Aires, de la Academia Nacional de Bellas Artes y de los Salones Nacionales de la ciudad de Buenos Aires. Los miembros de la Paleta Decimal no eran artistas plásticos ignotos para la comunidad nacional que se juntaban a hablar de arte en un lugar perdido en la provincia de Buenos Aires. Los decimales eran artistas reconocidos en el ambiente cultural y con peso en el mercado cultural y para las instituciones culturales y políticas de aquellos tiempos. No obstante, por el espíritu de la época, por el lugar secundario que durante mucho tiempo se le dio al arte plástico dentro de la cultura nacional por considerarlo alta cultura o cultura de élite, no todos se sentían reconocidos. Motivo que constituyó su motor para promover las artes plásticas en la comunidad y democratizar el acceso.

## Paleta Decimal y la promoción del arte como norte

Desde su fundación en 1954, el grupo Paleta Decimal supo dejar huella al promover numerosas exposiciones, participando en exposiciones promovidas por otros actores políticos y culturales con la intervención total o parcial de sus integrantes o adhiriendo a eventos artísticos por intermedio de alguno de sus miembros (Guercio, s. f.).

En ese sentido, en octubre de 1954 la Agrupación Folklórica Nativa El Píal realizó una exposición en la que participaron José Montero Lacasa y Julián González. En septiembre de 1956 la Paleta Decimal realizó su primera exposición colectiva en el Club Atlético Ituzaingó. En octubre de 1959 la agrupación organizó una muestra de pintores argentinos de primer nivel en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Ituzaingó. La muestra fue clausurada con una disertación del escritor y crítico de arte José de España. En adhesión a la celebración de los 150 años de la Revolución de Mayo, la Paleta Decimal brindó apoyo técnico al Instituto José Manuel Estrada de Ituzaingó para organizar una exposición que contó con la participación de grandes maestros de las artes plásticas, como Juan Carlos Castagnino, Roberto Rossi, José Arcidiacono, Juan Carlos Faggioli, entre otras figuras de renombre. En 1961 los decimales hacen una exposición en la Galería Van Gogh en la ciudad de Buenos Aires. Y en noviembre de 1962 promueven una exposición de Artes Plásticas en la sede del Lawn Tennis Club, en Ramos Mejía (Guercio, s. f.).

Más allá de su intensa labor por promover el arte tradicionalista dentro y fuera del partido de Morón, es importante reconocer la participación de la Paleta Decimal como consultora de la Junta Asesora Municipal de Morón —reemplazante del Honorable Consejo Deliberante (HCD) disuelto por el golpe de Estado del 1955—,

que había creado una comisión interna para determinar si el mural de Alfredo Guido sobre la Batalla de Caseros realizado en el recinto del HCD “se ajusta a la verdad histórica en todos sus aspectos” (Birocco y Saez, 2010: 62). La rigurosidad histórica del fresco estaba en duda porque el exintendente del Partido Nacional Conservador, Rafael Amato, que no era contemporáneo a la Batalla de Caseros, aparecía en el mural con una “participación destacada” (Birocco y Saez, 2010: 58). Para la Junta esto estaría relacionado con “la intención propagandística y personalista” del gobernador moronense Manuel Fresco” (Birocco y Saez, 2010: 59). El tema causó gran convulsión en la sociedad local. Para poner fin a esta discusión, en marzo de 1956 los miembros de la Paleta Decimal elevaron una nota a la Municipalidad de Morón defendiendo el trabajo del muralista Alfredo Guido. Gracias a la intervención de la Paleta Decimal y los argumentos esgrimidos a favor del artista plástico, el fresco no fue intervenido. Durante varios años la Paleta Decimal presentó proyectos para que una calle llevara el nombre de Alfredo Guido como forma de resarcir el agravio (Birocco y Saez, 2010).

## **Los murales de artistas de la Paleta Decimal en escuelas de Morón e Ituzaingó**

Además de los mencionados aportes valiosos del grupo la Paleta Decimal, es importante destacar el trabajo realizado en escuelas públicas primarias de Ituzaingó y Morón por los decimales Emilio Carpanelli, Antonio Parodi y Mauricio Castillo como parte del proyecto educativo del primer Plan Quinquenal de Juan Domingo Perón y de las gobernaciones de Domingo Mercante y Carlos Aloe en la provincia de Buenos Aires.

El proyecto educativo del primer Plan Quinquenal (1946-1952) y del segundo Plan Quinquenal (1953-1957) del gobierno del presidente Juan Domingo Perón y de los gobernadores de la provincia de Buenos Aires Domingo Mercante (1946-1952) y Carlos Aloe (1952-1955) contenían estrategias de promoción del tradicionalismo, de la cultura rural y la identidad gaucha. Para el peronismo estas eran herramientas imprescindibles para cimentar y difundir la identidad nacional y así impulsar el proyecto de desarrollo de la nación Argentina.

En ese marco, el Plan Integral de Edificación Escolar del Ministerio de Obras Públicas provincial establece como objetivo forjar y consolidar la identidad nacional y provincial a través de diferentes estrategias, como la promoción del arte mural en escuelas primarias públicas a través de obras producidas por artistas locales que representaran escenas tradicionalistas de fechas patrias, de paisajes rurales y el costumbrismo gaucha (Petitti, 2016).

Los muralistas decimales Emilio Carpanelli, Antonio Parodi y Mauricio Castillo produjeron al menos<sup>11</sup> 9 murales en 6 escuelas primarias públicas Ituzaingó y Morón con temáticas de fechas patrias, con motivos costumbristas y rurales, con paisajes y costumbrismo gaucho (Guercio, s. f.). Si bien no hay documentación que certifique que estos murales políticos constitutivos de la identidad provincial de Buenos Aires representan a la agrupación la Paleta Decimal ni registro documental que certifique la pertinencia o identificación ideológica de la mayoría de los decimales con el peronismo (los decimales tenían un pacto expreso de no debatir sobre temas políticos), los principios fundacionales de la organización establecían que todos los trabajos producidos por sus miembros representaban al grupo mientras ellos formaran parte de la agrupación. Y estos murales producidos por Carpanelli, Castillo y Parodi fueron realizados mientras ellos participaban activamente del grupo.

Además, las coincidencias ideológicas entre el proyecto educativo del Plan Quinquenal de Perón con las de la Paleta Decimal eran notables. Compartían el objetivo de fomentar el tradicionalismo y el mundo rural como forma de impulsar y consolidar la identidad nacional. Si consideramos que los miembros del grupo forman la Paleta Decimal con el objetivo de promover el arte, llevar el muralismo a las escuelas públicas era una forma de conjugar sus objetivos propios de sembrar el gusto por el arte y fomentar el tradicionalismo y la valoración del mundo rural, es muy probable, entonces, que eso haya decidido a los artistas de la Paleta Decimal a ser parte de este proyecto arquitectónico-educativo del Plan Quinquenal del gobierno de Perón. Tampoco sería la primera vez en la historia argentina que una escuela de muralistas argentinos que no tenía afinidad ideológica con un gobierno, pero sí coincidencias estéticas y una necesidad imperiosa de conseguir financiamiento para sus obras, haya participado en la estética de obras arquitectónicas estatales como una estrategia de visibilización y promoción de las artes murales y de su contenido estético e intelectual, como ocurrió en las décadas del 30 y el 40, época de esplendor del muralismo en Buenos Aires (Belej, 2007 y 2019). De lo que no cabe duda es de que la producción de murales en escuelas públicas primarias les permitió a los artistas de la Paleta Decimal dejar un legado cultural y un sello en la comunidad que hoy nos permite realizar un viaje al pasado reciente de nuestra localidad y reconstruir nuestra memoria colectiva y nuestra identidad bonaerense.

---

**11** El dato no es exhaustivo. De acuerdo con las fuentes bibliográficas consultadas y citadas en este trabajo, existen 9 murales realizados en escuelas primarias públicas por Emilio Carpanelli, Antonio Parodi y Mauricio Castillo. Esto no quiere decir que no se hayan realizado otros murales en escuelas en Castelar, Hurlingham, Villa Tesei y Villa Sarmiento, territorio perteneciente al partido de Morón en esa época, ni que no haya otros murales en Ituzaingó y Morón sobre los que no se tenga registro.

## El muralismo en el proyecto educativo del Plan Quinquenal peronista

Los populismos latinoamericanos durante las décadas del 30 y del 40 presentaban una dualidad identitaria en materia de modernización y cultura popular. Como los signos de modernidad todavía no eran claramente visibles en las sociedades en vías de desarrollo, el Estado se sentía obligado a usar símbolos y valores populares como pilares del imaginario asociado a la “identidad nacional para re-semantizar su significado” con el objetivo de alcanzar el desarrollo industrial y “cambios estructurales en la sociedad” (Rosa, 2011: 9).

Ancladas en una tradición didáctica, en Argentina las clases gobernantes siempre entendieron que “la imagen puede ‘moldear’ el mundo” e idearon un “sujeto deseado” y un imaginario colectivo deseable para forjar su idea de “identidad nacional”. El peronismo no fue la excepción. El proyecto político del primer peronismo propuso un rol particular para el Estado y un “sujeto deseado” constituido por la clase trabajadora fabril estrechamente vinculada a una tradición campesina (Winckler, 2019).

En ese marco, el proyecto económico, político, social y cultural del peronismo, que buscaba sentar los cimientos para una nación moderna y pujante con la inclusión social de las clases populares y las masas migrantes que habitaban nuestro país, comparte con Domingo Faustino Sarmiento la idea de que “la construcción de la Nación argentina requería la consolidación de una ideología territorial que unificara la diversidad étnica” (Pettiti, s. f.: 11).

En ese sentido, “los procesos de construcción nacional del siglo XIX se caracterizaron por la combinación entre la ‘construcción de una nación de ciudadanos unidos en la identificación de referentes comunes’ y la ‘consolidación de una ideología territorial que implicó la unificación y consolidación del espacio nacional en su percepción tanto simbólica como física’”. Para lograrlo y “garantizar la cohesión nacional y el orden social”, el peronismo le asigna a la escuela pública la misión republicana de formar ciudadanos y ciudadanas (Pettiti, s.f.: 11).

En este marco, durante la gestión del gobernador Domingo Mercante y su ministro de Educación, Julio César Avanza, la enseñanza primaria cobró gran empuje en la provincia de Buenos Aires y en el distrito de Morón, porque para el peronismo el sujeto político privilegiado era la niñez (Carli, 2000). En ese sentido, en 1949 en un discurso el presidente Perón expresó: “No trabajamos para nuestro tiempo, sino que trabajamos para el porvenir [...] mañana no nos pertenece: pertenece a las generaciones que han de seguirnos” (Carli, 2000: 22). En consonancia con este ideario político, en el partido de Morón en 1950 funcionaban 27 escuelas primarias oficiales dependientes del Ministerio de Educación de la Provincia; se fundan nueve escuelas primarias y se remodelan muchos edificios escolares (Birocco y Saez, 2010).

Para lograr los objetivos de formar ciudadanos para garantizar el desarrollo nacional del mañana y homogeneizar a la ciudadanía para formar un sujeto social nuevo, la política educativa del peronismo impulsó la tradición folklórica y al nacionalismo a través de diversos recursos pedagógicos. En ese sentido, el Plan Quinquenal del gobierno de Perón de 1946-1952 planteaba que “la historia local debe ser conocida por las generaciones que frecuentan las aulas primarias proyectando al porvenir los atributos de la argentinidad y para que en todas las fibras del niño argentino vibre constantemente el más vivo sentimiento de nacionalidad” (Birocco y Saez, 2010: 309). Para el peronismo, “el objetivo de la educación era enfatizar la importancia de los sentimientos por sobre los pensamientos e inculcar el respeto por las tradiciones del país, junto con tres valores fundamentales: disciplina, piedad y nacionalismo” (Camarrota, 2010: 78).

Para tales fines, la nueva ley provincial de educación promovida por el ministro de Educación de Buenos Aires, Julio César Avanza, y el gobernador, Domingo Mercante, establecía que el aprendizaje de la lectura en la escuela primaria se promovería a través de “textos especiales, tomados de la literatura gauchesca y del folklore, en especial de la provincia de Buenos Aires, que exalten la bondad y austeridad de la vida campesina, la belleza de los paisajes campestres y la importancia que para el desarrollo de la República Argentina tiene la actividad rural (Ley 5650, Art. 11)” (Pettiti, s.f.: 15).

En consonancia con este objetivo, el gobierno provincial por resolución dispuso que en cada distrito escolar se creara un museo histórico regional. Y en 1951 José Montero Lacasa —intelectual y artista plástico con una larga trayectoria y una gran convicción y compromiso con la promoción de las tradiciones argentinas y la cultura gaucha,<sup>12</sup> que luego sería el promotor y miembro fundador de la Paleta Decimal—, funda el Museo Histórico y de Artes General San Martín (Birocco y Saez, 2010; Guercio, s. f.).

## La escuela, el muralismo y la construcción identitaria del peronismo

El papel del peronismo en la construcción de la identidad argentina ha sido materia de innumerables debates centrados en las políticas educativas y de tiempo libre. Sin embargo, las políticas arquitectónicas en relación con la identidad nacional no

---

**12** Esas convicciones lo llevaron a integrar la Agrupación Bases, seguidora del pensamiento de Alberdi, con la que luchó y logró que el gobierno de la provincia de Buenos Aires promulgara el Día de la Tradición (9/1939). Cuando a partir de noviembre de 1940 en La Plata comienza a celebrarse el Día de la Tradición, Montero Lacasa comenzó a participar activamente y solía encabezar la delegación que representaba a Morón (véase Riso, 2016).

son tan conocidas (Carli, 2000). En ese sentido, para comprender su relevancia, las artes murales en las escuelas primarias públicas deben ser entendidas dentro del marco de las políticas arquitectónicas del peronismo.

Las políticas estético-arquitectónicas deben ser comprendidas dentro del proyecto educativo del Plan Quinquenal de Perón, que tenía como objetivo homogeneizar a la ciudadanía para cimentar a futuro las bases para una nación moderna. Dicho Plan Quinquenal imponía al Estado el deber de educar a las personas analfabetas y asegurar la permanencia del alumnado en el sistema educativo. Para lograrlo, el peronismo entendía que los edificios debían ser cómodos y espaciosos para que los niños y niñas habitaran la escuela y estudiaran con comodidad. Por ese motivo, además de emprender una serie de reformas —como la Ley de Educación y la Ley del Estatuto Docente, que fueron sancionadas en 1951—, el gobierno debía poner en marcha un proyecto político arquitectónico a través del Plan Integral de Edificación Escolar provincial (Petitti, 2016: 10). Este proyecto arquitectónico escolar tenía varios aspectos. El peronismo entendía la potencia pedagógica de la imagen e intentaba capitalizar esas posibilidades en el muralismo. Por ello, este trabajo se focaliza solo en este punto Plan Integral de Edificación Escolar provincial.

En ese sentido, el muralismo en este proyecto arquitectónico ornamental era considerado por el peronismo una “elevada inspiración patriótica, mediante la cual los niños que concurren a las escuelas públicas han de estar siempre rodeados por expresiones artísticas que les eleven el espíritu y les purifiquen el pensamiento” (Belej, 2019: 8). El gobierno de Perón estaba convencido de que por la influencia de la “contemplación cotidiana [de frescos], los niños argentinos modelarán su carácter y acendrarán sus sentimientos, para ser mañana ‘los hombres buenos’ de quienes constantemente nos habla el Conductor” (Belej, 2019: 8) y de que “el renacimiento del arte muralista exaltará las virtudes más nobles, los ejemplos más insignes, los sucesos más gloriosos, en fin, que señalan el camino de la verdad, del bien y de la belleza”. Esta política arquitectónica con potencial pedagógico tiene su antecedente en la política Escuela Bella de los años 30, que promovía el muralismo ornamental en escuelas primarias, sustentada en la idea de que las imágenes podían generar efectos en la formación de los niños y niñas en edades tempranas (Belej, 2019). Los frescos pintados por Benito Quinquela Martín en la escuela Pedro de Mendoza en 1936 son parte de esta política arquitectónica ornamental.

Para poner en marcha el proceso de modernización de las escuelas, en 1947 el ministro de Educación de Buenos Aires, Julio César Avanza, y el gobernador, Domingo Mercante, presentan el Plan Integral de Edificación Escolar, que fue aprobado en 1948 con un presupuesto de 600 millones de pesos para construir 1504 escuelas —909 de ellas rurales— y reconstruir 115 escuelas fiscales. Las escuelas proyectadas incorporaban salas de actos, patios cubiertos, bibliotecas y museos, además de murales y esculturas. El Ing. Oscar Scarpinelli, director del Departamento de

Arquitectura de la Dirección General de Escuelas de la provincia de Buenos Aires, llama a “concurso a los artistas decoradores murales para ilustrar los interiores de las nuevas escuelas con escenas de la historia o la actualidad del país, de su geografía característica, y de otros temas” (Petitti, 2016: 10).

Así, las escuelas reconstruidas y construidas durante la gestión de Domingo Mercante y de su sucesor, Carlos Aloe, en el territorio de la provincia de Buenos Aires tienen murales realizados por artistas plásticos locales. En este período, las escuelas que fueron beneficiadas con esta política arquitectónica en su mayoría fueron suburbanas y rurales, porque el Plan Integral de Edificación Escolar propuesto por el Ministerio de Educación de Buenos Aires tenía como objetivo llegar con su política educativa a los territorios donde el Estado no le brindaba la cobertura educativa necesaria a la ciudadanía y donde había mayores índices de analfabetismo, que en general ocurría en las zonas rurales (Petitti, 2016).

El distrito de Morón, que estaba conformado por Ituzaingó, Morón y Hurlingham, todavía tenía características rurales. Escuelas como la ex N.º 6, cuyo edificio actual frente a la plaza central en el lado norte de Ituzaingó según documentación de la época era una escuela suburbana (Georgieff, s. f.), fueron reconstruidas por este Plan Integral de Edificación Escolar del peronismo y ornamentadas con murales.

El Plan Integral de Edificación Escolar promovió el arte mural como ornamento con fines pedagógicos en varias escuelas del distrito de Morón. Curiosamente, solo encontramos registro de frescos escolares de 3 artistas de la Paleta Decimal: Emilio Carpanelli, Antonio Parodi y Mauricio Castillo.

Carpanelli produjo un mural sobre el 25 de Mayo de 1810 en la ex Escuela N.º 6 y otros dos en las escuelas N.º 9 y N.º 2 de Ituzaingó; Parodi realizó frescos con su indudable sello de paisajes rurales coloridos y serenos en la ex escuela N.º 6, en la escuela N.º 2 José Manuel Estrada y en la ex escuela N.º 28<sup>13</sup> de Ituzaingó y en la escuela N.º 3 Juan Bautista Alberdi de Morón (Castillo y Goyaud, s. f.). Castillo, además de realizar un mural sobre el “Descubrimiento de América” en la escuela N.º 2 de Ituzaingó y otro sobre el “Cabildo Abierto” de 1810 en la N.º 3 de Morón (Guercio, s. f.), realizó obras en la Ciudad de los Niños en La Plata, otro proyecto del peronismo destinado a forjar el espíritu y promover los valores ciudadanos en los niños y las niñas. Castillo expuso obras en Costa Rica, que fueron donadas para poder sustentar la finalización de esos trabajos pendientes en la Ciudad de los Niños, que probablemente hayan quedado inconclusos tras el golpe de Estado de la llamada *Revolución Libertadora*.

La obra de los muralistas ituzaianguenses no fue basta, pero su relevancia radica en la temática y en el objetivo de su obra, concordante con los de la agrupación y con

---

**13** Los nombres, las viejas y actuales ubicaciones y la numeración de las escuelas del expartido de Morón se pueden consultar en: <https://historiamoron.wordpress.com/2020/10/23/escuelas-pioneras-de-moron-1790-1920>



los del peronismo en la época. Tampoco importa mucho si estos artistas plásticos fueron peronistas o no, si su rol como artistas era militante o no. Lo relevante es que estas obras aún permanecen en las escuelas del distrito y aún siguen siendo el foco de las miradas de las niñas y los niños durante sus recreos y actos escolares. No resulta posible saber si estos murales hoy resultan atractivos a la vista del estudiantado. Quizá sí. Muchos años después de su creación, hace 40 años, esos murales despertaron en mí una curiosidad que recién puedo satisfacer. Sin dudas me despertaron algo. E indudablemente la valoración del arte mural como herramienta pedagógica potentemente evocativa y el objetivo del Plan Quinquenal del primer peronismo no estaba errada porque se cumplió en mí que hoy reflexiono a través de este trabajo sobre la identidad gaucha y el mundo rural de otrora, que constituyen mi identidad, mi ser bonaerense.

## Conclusiones

La obra mural de los artistas decimales sin dudas constituye “un documento histórico que nos permite reconstruir específicamente la dimensión visual del pasado e iluminar aspectos de la cultura que circulan de manera esquiva en las fuentes escritas” (Belej, 2019: 3).

Esta huella identitaria que constituyen los murales escolares realizados por los integrantes de la Paleta Decimal en escuelas primarias públicas de Ituzaingó y Morón, y que formaron parte del proyecto educativo del Plan Quinquenal del peronismo, han sido un disparador para pensar el “ser bonaerense” e intentar trazar una cartografía, un mapa para reconstruir el ADN de la identidad rural y gaucha que une al oeste del conurbano con el resto de la provincia de Buenos Aires. Identidad rural y gaucha que fue analizada en relación con nuestra historia colonial y precolonial, a partir de la exploración de la fundación de la ciudad de la Santísima Trinidad de Buenos Ayres y del proyecto imperialista colonial español, una forma de colonizar y habitar el territorio que influyó en el desarrollo del modelo económico de explotación agro-ganadero y nos determinó como provincia y como nación.

En ese sentido, se realizó un recorrido desde la fundación de la ciudad de la Santísima Trinidad y una descripción del territorio y sus habitantes para trazar un mapa que vinculara el sistema de fortificaciones y comunicaciones que forjaron los colonizadores españoles para poblar el territorio y las estrategias de extensión de la frontera interior, cristalizadas en las campañas militares del siglo XIX y la Campaña del Desierto, con el modelo económico de explotación agro-ganadero y rural que propició la conformación del proyecto de Nación Argentina y el “proyecto de provincia”.

Seguidamente, el análisis se detuvo en la descripción de la distribución de tierras, luego de la Campaña del Desierto en 1880, entre una élite que constituyó la

oligarquía terrateniente y el devenir económico, político y cultural de la provincia de Buenos Aires, del municipio de Morón y de la localidad de Ituzaingó de este partido, consecuencia del modelo económico agrogandero imperante durante la *Belle Époque* en una sociedad rural preindustrial. Esto permitió indagar en el contexto y las motivaciones de la conformación del grupo Paleta Decimal, sus objetivos y su legado cultural en la comunidad, relacionado con el tradicionalismo y el paisajismo rural, y con la política arquitectónica-educativa del primer peronismo.

Por último, se abordó la estrategia de promoción del tradicionalismo, de la cultura rural y la identidad gaucha para la conformación y promoción de la identidad local que tenía por objetivo cimentar el proyecto de desarrollo para Argentina, que era una joven y pujante Nación moderna en proceso de consolidación. El peronismo percibió la dualidad identitaria en materia de modernización y cultura popular de la Argentina como límite a su proyecto modernizador e industrializador del país. Como los signos de modernidad todavía no eran claramente visibles en las sociedades en vías de desarrollo, el Estado se sentía obligado a usar símbolos y valores populares como pilares del imaginario asociado a la “identidad nacional para re-semantizar su significado” con el objetivo de alcanzar el desarrollo industrial y “cambios estructurales en la sociedad” (Rosa, 2011: 9).

Para esto se explicaron las estrategias artísticas y arquitectónicas contenidas en el proyecto educativo del primer Plan Quinquenal (1946-1952) y del segundo Plan Quinquenal (1953-1957) del gobierno del presidente Juan Domingo Perón y de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires, Domingo Mercante (1946-1952) y Carlos Aloe (1952-1955). También se señaló la importancia de la Paleta Decimal como medio para describir el mundo rural contemporáneo y observar por qué el costumbrismo gaucho fue relevante para la ciudadanía de la provincia: como elemento que permite visibilizar la importancia del muralismo y hacer palpable el proyecto abstracto de creación de una identidad nacional para cimentar las bases de una nación moderna a través de las artes murales.

Este recorrido intenta mostrar qué determinó nuestra identidad social y cultural y cómo se gestó nuestra forma de “ser bonaerense”, nuestras tradiciones, nuestros mitos y nuestra identidad rural, criolla-gaucha. Identidad que es más que el fruto de las relaciones, la interacción, el cruce y la mezcla entre todos los grupos étnicos, religiosos y sociales que habitaron nuestro suelo provincial —como los pueblos originarios, los colonizadores, los criollos-gauchos, la oligarquía terrateniente, las personas esclavizadas a costa de un proyecto económico y militar, o las personas que habitaron estos suelos como consecuencia de diferentes corrientes migratorias internas y externas—. Identidad que está en nuestra sangre; en nuestra piel; en nuestros hábitos culinarios... en nuestro asado, nuestros embutidos, nuestros dulces y nuestro mate; en nuestros festejos; en nuestra música folklórica y el sonido de la guitarra de fogón; en la melancolía de la planicie inabarcable; en el cantar

de nuestros pájaros y nuestra arboleda; en nuestros arroyos, ríos y riachuelos que nos atraviesan como nos atraviesan las venas por el cuerpo; en la paciencia y la percepción espacio-temporal de quién habita una inmensidad, que es muy distinta a la del porteño que no sabe de espera ni de distancias ni de viajes; en el carácter aguerrido, resistente y persistente de una ciudadanía que en el ADN tiene memorias de luchas y resistencias continuas por la sangre criolla gaucha e indígena que corre por nuestras venas.

Si bien todo lo descrito está ligado a nuestras vidas cotidianas de modo imperceptible, como hace 70, como hace 100, como hace 250 años, nuestra identidad bonaerense se forjó hace relativamente poco, de forma muy vertiginosa, a partir de un imaginario promovido por políticas estatales de distintos gobiernos. Y fue una identidad hegemónica durante muy poco tiempo. Desde Sarmiento hasta Perón, todos los presidentes trataron de forjar esa identidad y la discusión sobre lo rural y el costumbrismo gaucho siempre estuvo presente en la política como estrategia para construir la identidad provincial y nacional. En Argentina las clases gobernantes siempre entendieron que “la imagen puede `moldear` el mundo” e idearon un “sujeto deseado” y un imaginario colectivo deseable para forjar su idea de “identidad nacional”. El peronismo no fue la excepción. El proyecto político del primer peronismo propuso un rol particular para el Estado y un “sujeto deseado” constituido por la clase trabajadora fabril estrechamente vinculada a una tradición campesina (Winckler, 2019).

En ese orden de ideas, este trabajo puso la lupa en el aporte del peronismo y el arte mural en la construcción de ese imaginario de nuestra identidad bonaerense. Se analizó la función del muralismo y de la obra de los artistas del grupo la Paleta Decimal en la construcción y promoción de la identidad. La obra de los miembros de la Paleta Decimal y el proyecto político del peronismo tenían en común la puesta en valor de las tradiciones y la identidad. En su idea de promover el gaucho como ser identitario, el peronismo tenía el objetivo explícito de lograr que los pobres, los migrantes y la nueva clase media se vieran identificados en la imaginaria política por el color de piel y por las costumbres y consumos culturales (Rosa, 2011). No obstante, como se planteó con antelación, el sujeto deseado del peronismo estaba constituido por la clase trabajadora fabril. El aporte de los artistas de la Paleta Decimal al proyecto identitario peronista está ligado a la etapa del costumbrismo gaucho, a la primera fase. La segunda etapa que no desarrollamos en este trabajo porque no está tan ligada a la identidad local bonaerense es el muralismo en las escuelas técnicas que promovían imágenes de un mundo fabril, que era el objetivo del proyecto político educativo modernizador del peronismo para el que era necesario pasar por esta fase de constitución de una esencia nacional, de una identidad.

Nuestra identidad, la percepción de ese “ser bonaerense” es bastante reciente en la historia y está vinculada al siglo XIX y a la consolidación del sistema democrático

y de partidos que hoy nos rige. Si pensamos hacia atrás sobre cuándo dejamos de percibir esa idea de “ser bonaerense”, quizá no lo podamos definir conscientemente; es discutible si esta identidad fuerte deja de existir con la caída del primer peronismo, pero lo que es indiscutible es que así como el sujeto social del peronismo fueron las personas comunes de tez morena, que se referenciaban en el folklore y en lo popular, las dictaduras militares desde la Revolución Libertadora hasta la dictadura de Galtieri tuvieron como política identitaria la prohibición de todo esto que nos identifica como bonaerenses y que a partir de este trabajo se desanduvo.

La dictadura prohibió el folklore (Bertazza, 2008; Raies, 2018), la cultura popular pasó a ser algo vergonzoso y vulgar; y del paternal “cabecita negra” de Evita y Perón se pasó al “negro” y, luego, al “negro planero” sin que seamos conscientes de cómo se fue gestando esta carencia de identidad bonaerense. Carencia de identidad que es propia de la cultura política de derecha, que promueve la desmemoria, los espacios deslocalizados y deshistorizados, y el presente continuo como modo de vida, que se nos hizo carne a partir del proceso de neoliberalización de la década de 1990.

Carencia de identidad que también es propia de estos tiempos contradictorios, de esta sociedad hipermediatizada por el capitalismo de plataformas, de tiempos hipermediados por las tecnologías, de desanclaje territorial, de ruptura de vínculos tradicionales, de desdibujamiento de las tradiciones y de los territorios, de pérdida de proyectos comunes y de debilitamiento de los grandes proyectos políticos organizadores de la vida social, cultural y económica, y de las utopías comunes en pos de un individualismo extremo. Y al mismo tiempo, de todo lo opuesto: es un momento de búsquedas de esencias históricas, de sentidos, de proyectos comunes, de raíces, de arraigo, de ideas y proyectos que nos centren, nos vertebran y nos organicen la vida. Momento en el que vuelve a tomar relevancia la pregunta por el ser bonaerense, por la identidad constitutiva, porque ningún pueblo que no tenga conciencia sobre su devenir histórico y no tenga identidad puede tener un proyecto común de futuro.

## Referencias bibliográficas

- BELEJ, C. (2007). Alfredo Guido y sus murales subterráneos. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. <https://cdsa.academica.org/000-108/430.pdf>
- BELEJ, C. (2019). Políticas de las imágenes: el muralismo en el peronismo. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. <https://cdsa.academica.org/000-040/149.pdf>

- BERTAZZA, J. P. (14 de diciembre de 2008). Si se calla el cantor. RADAR. *Página12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-14.html>
- BIROCCO, C. y Saez, G. L. (2010). Morón, de los orígenes al bicentenario. Municipalidad de Morón. [https://historiamoron.files.wordpress.com/2020/10/moron\\_origenes\\_bicentenario\\_2010.pdf](https://historiamoron.files.wordpress.com/2020/10/moron_origenes_bicentenario_2010.pdf)
- BRIZUELA GONZÁLEZ, F. (s. f.). La formación del Estado argentino: la nación como proyecto homogeneizador. *Desde el margen - Revista activista para la divulgación de las voces/los haceres/las experiencias subalternas*. <https://desde-elmargen.net/>
- CAMMAROTA, A. (2010). El Ministerio de Educación durante el Peronismo: Ideología, Centralización, Burocratización y Racionalización Administrativa (1949-1955). *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 15, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Boyacá, Colombia. [www.redalyc.org/pdf/869/86918064004.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/869/86918064004.pdf)
- CANEDO, M. (2006). Fortines y pueblos en Buenos Aires del siglo XVIII. ¿Una política de urbanización para la frontera? [www.mundoagrario.unlp.edu.ar/articulo/view/v07n13a09/1183](http://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/articulo/view/v07n13a09/1183)
- CAPPAGLI, B. (2005). Villa Gobernador Udaondo. Un pueblo poco conocido. <https://udaondounpueblopococonocido.blogspot.com>
- CARLI, S. (2000). "Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880-1955". *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CASAS, E. (2010). Las Bases de la tradición. El rol de la Agrupación Bases en la consolidación del gaucho como símbolo nacional. Provincia de Buenos Aires. 1939. *Cuadernos de Sur – Historia*, 39, ISSN 1668-7604.
- CASTILLO, R. y Goyaud, R. (s. f.). Ituzaingó, al oeste de Buenos Aires: 1941-1997. <http://historiadeituzaingo.blogspot.com/p/1941-1997.html>
- CZMUCH, N. (11 de julio de 2018). A 152 años de su fundación. Sociedad Rural Argentina: la organización de la oligarquía terrateniente. *La izquierda diario*. [www.laizquierdadiario.com/Sociedad-Rural-Argentina-la-organizacion-de-la-oligarquia-terratieniente](http://www.laizquierdadiario.com/Sociedad-Rural-Argentina-la-organizacion-de-la-oligarquia-terratieniente)
- DOCUMENTO PRIMEROS HABITANTES DE ITUZAINGÓ. Censo de 1815. <https://padronmoronen1815.blogspot.com>
- EL ARTE DE LA ARGENTINA. Varios artistas. <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/dibujo/index.php>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1996). *Ciudadanos y consumidores*. México: Grijalbo.

- GEORGIEFF, L. (s. f.). Escuelas pioneras de Morón (1790-1921). *Instituto y Archivo Histórico de Morón*. <https://historiamoron.wordpress.com/2020/10/23/escuelas-pioneras-de-moron-1790-1920/>
- GÓMEZ, T. y Schvarzer, J. (2003). El Ferrocarril del Oeste: la lógica de crecimiento de la primera empresa ferroviaria argentina a mediados del siglo XIX. *Ciclos*, Año XIII, Vol. XIII. [http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/ciclos/ciclos\\_v13\\_n25-26\\_05.pdf](http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/ciclos/ciclos_v13_n25-26_05.pdf)
- GOYAUD, R. y Castillo, R. (s. f.). Ituzaingó al oeste de Buenos Aires: 1536-1810. Los primeros asentamientos en Morón y Merlo. <http://historiadeituzaingo.blogspot.com/2013/09/1536-1810-los-primeros-asentamientos-en.html>
- GUERCIO, A. (14 de febrero de 2021). La historia de “La Paleta Decimal”. *Diario La Ciudad Web*. <https://laciudadweb.com.ar/la-historia-de-la-paleta-decimal>
- (2019) Juan Vendrell. <https://juanvendrell.blogspot.com>
- (s. f.) Montero La Casa. <https://monterolacasapaletadecimal.blogspot.com/2019/02/blog-post.html#more>
- (s. f.) Emilio Carpanelli. <http://carpanelliemilio.blogspot.com>
- (s. f.) Hitos fundacionales de Ituzaingó. <http://hitosfundacionalesituzaingo.blogspot.com/>
- (s. f.) La paleta decimal. <http://lapaletadecimal.blogspot.com>
- (s. f.) Mauricio Castillo. <https://mauriciocastilloituzaingo.blogspot.com>
- LIONETTI, L. (2009). Las escuelas de primeras letras en el escenario social de la campaña bonaerense (1850-1875). *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*. <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/99851>
- MANDRINI, R. (1997). Las fronteras y la sociedad indígena en el ámbito pampeano. Anuario de/IEHS “Prof. Juan C. Grosso”. Vol. 12, Tandil: UNCPB. <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/1997.html>
- MARINO, A. (2019). Conquista del desierto 1878-1884. *El Historiador*. <https://historiando.org/conquista-del-desierto/>
- ORTIZ, R. M. (1974). La conquista del desierto. *Historia económica de la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- PALACIO, J. M. (2013). Historia de la Provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943). Tomo 4. EDHASA/UNPE. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200408031027/HPBA4.pdf>
- PÉREZ, P. (2011). Historia y silencio: La Conquista del Desierto como genocidio no-narrado. <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1157>
- PETITTI, E. M. (2016). Educación y obra pública durante el primer peronismo. La construcción de escuelas en la provincia de Buenos Aires. *Anuario del Instituto*

- de *Historia Argentina*, 16 (1). <https://www.anuarioiia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAV16n1a10/7266>
- PETITTI, E. M. (s. f.). La educación primaria en los campos de la provincia de Buenos Aires (1943-1955). *Programa Interuniversitario de Historia Política*. [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/educacionpba\\_petitti.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/educacionpba_petitti.pdf)
- PIGNA, F. (s. f.). La fundación de Buenos Aires. *El Historiador*. [www.elhistoriador.com.ar/fundaciones-de-buenos-aires/](http://www.elhistoriador.com.ar/fundaciones-de-buenos-aires/)
- (s. f.). Nicolás Avellaneda. *El Historiador*. <https://www.elhistoriador.com.ar/nicolas-avellaneda>
- PIQUÉ, M. (20 de enero de 2019). Axel Kicillof: “Hay que construir una identidad bonaerense”. *Tiempo Argentino*. [www.tiempoar.com.ar/politica/axel-kicillof-hay-que-construir-una-identidad-bonaerense/](http://www.tiempoar.com.ar/politica/axel-kicillof-hay-que-construir-una-identidad-bonaerense/)
- RAIES, E. (24 de marzo de 2018). Folklore y dictadura: las canciones que intentaron hacer desaparecer. <https://www.folkloreclub.com.ar/nota.asp?idnota=3247>
- REALI, C. (s. f.). Fortines y la conquista del desierto en el sur santafecino. [https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/5128/RU101\\_09\\_DGL\\_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/5128/RU101_09_DGL_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- RISSO, C. (3 de abril de 2016). Montero Lacasa: Ser tan criollo como... *Escritor costumbrista*. <http://carlosraulrisso-escritor.blogspot.com/2016/04/montero-lacasa-ser-tan-criollo-como.html>
- ROSA, G. (2011). La propaganda gráfica peronista (46-55) Subjetivación y conflicto a través de una propuesta estética. [Ponencia] <https://www.aacademica.org/000-093/152.pdf>
- ROSALES, L. (2018) Montero Lacasa, un artista al servicio de la tradición. <https://luisalberto941.wordpress.com/2018/11/10/montero-lacasaun-artista-al-servicio-de-la-tradicion>
- EL ECONOMISTA* (11 de febrero de 2022). Kicillof: “Tenemos que pelear por la identidad y la integración de la provincia de Buenos Aires”. <https://eleconomista.com.ar/politica/kicillof-tenemos-pelear-identidad-integracion-provincia-buenos-aires-n50513>
- SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- VAVELUK, F. (2 de febrero de 2022). A 170 años de la Batalla de Caseros, un “quiebre de época” en la historia argentina. *Télam*. [www.telam.com.ar/notas/202202/582551-batalla-caseros-aniversario-urquiza-rosas-museo-historico-nacional.html](http://www.telam.com.ar/notas/202202/582551-batalla-caseros-aniversario-urquiza-rosas-museo-historico-nacional.html)
- WINCKLER, G. (2019). Un modelo perturbado(r). Reflexiones sobre la iconografía política peronista. *E-imagen. Revista Z.O. Estudios de la imagen*. [www.e-imagen.net/un-modelo-perturbador-reflexiones-sobre-la-iconografia-politica-peronista](http://www.e-imagen.net/un-modelo-perturbador-reflexiones-sobre-la-iconografia-politica-peronista)





# Las murgas del conurbano

**Daniel Eduardo Fariña**

*Pasan unos turros a pie, enfundados en unos metros de arpillera.  
Careta de diez guititas. Una zanahoria gigante colgada de una soguita.*  
Roberto Arlt, "Fiestas de Carnaval"

En estas páginas intentaré transmitirles una experiencia que llevamos adelante con mi equipo, en el Municipio de Tigre, entre los años 2008 y 2017, con una de las expresiones culturales más intensas de los sectores populares del conurbano: La Murga.

Con el trabajo emprendido, al respecto, desde la Agencia de Cultura de Tigre en esos años y el aporte de una serie de entrevistas con actores destacados de ese proceso, pudimos develar algunas cuestiones que le brindan cierta originalidad a la estructura y al desempeño de las murgas de algunos distritos del conurbano norte/oeste, que difieren de la murga porteña consolidada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a partir del regreso a la democracia en los primeros años de la década del ochenta del siglo pasado.

La transcripción de un testimonio directo nos permite ingresar velozmente en la temática planteada. Cuando hablé con Petaca —quien junto a su esposa Rosa María dirigen el Centro Murga Ritmo y Pasión del barrio El Ahorcado, de Rincón de Milberg— me di cuenta de que en su relato describe una historia recurrente en las murgas de las barriadas del conurbano, que se multiplican año a año.

Empecé con la murga a los dieciséis años. Un día, jugando con los chicos del pasillo, haciendo redoblantes con latas de dulce de batata y bombos con bidones de cinco litros, me dieron ganas de sacar una murga propia y el sueño se cumplió: después de mucho esfuerzo, formamos nuestra murga Ritmo y Pasión. Ya hace seis años que salimos a contagiar nuestra alegría y también a sacar a los chicos de la calle, dándoles la posibilidad de que estén con nosotros, que vengán a divertirse, a disfrutar y al mismo tiempo ayudar al barrio y a las familias que más lo necesitan. También tenemos la merienda y la olla popular y lo seguimos haciendo a pesar de la pandemia. No sé cómo explicar con palabras lo que se siente por una murga, me encanta ser murguero.

La mayoría de las murgas nuevas repiten este discurso y en muchos casos pude comprobar que es así, que las personas casi siempre provienen de otra murga en la que dieron sus primeros pasos. Pasado un tiempo y conociendo el paño, se largan por la suya, se convierten en líderes emergentes de una murga propia que se prolonga naturalmente en el merendero, el cual al poco tiempo y como secuencia evolutiva se convierte en olla popular. Todo sostenido con rifas, bingos, aportes de los comercios del barrio y de algún concejal. Ese esfuerzo desemboca, cada tanto, en un evento de ayuda al vecino que tiene que operar a su hija o para comprar los remedios del abuelo que está solo. Esa ceremonia que se repite en cada barrio es acompañada, solidariamente, por las murgas amigas. Así funciona, es la manera de asomar la cabeza, de decir aquí estamos. Una forma de ruptura generadora de nuevos referentes barriales que a veces encuentran respuestas en los movimientos sociales o en la militancia política. Esto es común en los barrios, en los barrios del conurbano de la Provincia de Buenos Aires.

Para abordar el tema de las murgas del conurbano como expresión cultural de los sectores populares, además de transmitir mi experiencia, desarrollo aquí un trabajo de investigación que cuenta con el aporte de teóricos, murgueros, músicos, historiadores y hasta con el peculiar testimonio de quien fabrica los bombos y los redoblantes.

La murga es una expresión cultural aún no reconocida por todos los sectores de la comunidad; rechazada, despreciada y combatida por sectores de alto nivel social, pero también por parte de la clase media en ascenso que, muerta de miedo, construye muros dándole la espalda a las barriadas.

Referir a las murgas del conurbano es nombrar a los de abajo, a quienes no tienen trabajo registrado, a los choriplaneros, a los nuevos orilleros que emergieron producto de la extremada concentración de riqueza que nunca derrama. Son ejércitos, cientos de miles, los que cada febrero abrazan la causa del carnaval sin que nada ni nadie los pueda parar. Durante esos tres días, esos invisibles de siempre, vuelven a meter las patas en la fuente; para ellos, la murga es parte de su vida y no están dispuestos a renunciar a ella por nada del mundo. Se trata de defender un derecho que quizás represente a todos y por el que están dispuestos a enfrentar cualquier oposición. Es el derecho que permite tres días de visibilidad y para alcanzarlo los bombos y redoblantes deben sonar bien fuerte para que el público se dé vuelta aunque no quiera.

Estoy refiriéndome también al conurbano, ese entorno que rodea como un cinturón a todas las grandes ciudades del mundo, ese sitio que algunos llaman con desprecio “tenebroso conurbano, la fábrica de pobres más grande de la Argentina” (Pablo Sirvén, *La Nación*, 12 de julio de 2020), sin decir quiénes son los dueños de esa fábrica y cómo la hicieron. Ese espacio geográfico es considerado por el mismo periodista devenido en sociólogo como “La madre de todas las batallas”, “territorio

inviabile en cuyo africanizado conurbano se deciden electoralmente los destinos de la Patria” —y no para de escribir en el diario que es tribuna de doctrina sobre el cordón que lo obsesiona—; ese mismo territorio que últimamente se pobló de Universidades colmadas de pobres... ¿Se imaginan lo que pensará este muchacho de los ensayos de la murga del Barrio el Ahorcado?

Por suerte, hay otras miradas sobre el conurbano. El escritor Juan Diego Incardona, que se crio en La Matanza, nos dice que:

El conurbano tiene una riqueza cultural que es realmente enorme, conviven inmigrantes de diferentes lugares, le da un carácter muy babélico al lugar. En mi barrio en los 80, 90, el tano, la gallega, los paraguayos, los bolivianos le daban al lugar un colorido y una riqueza muy mezclada que siempre fue hermosa e implicó una experiencia muy intensa. (Cable de Agencia Télam, 23 de enero de 2021)

Incardona, autor de *Villa Celina* y *El Campito*, afirma que cuando aparece el conurbano en los noticieros de la TV es por un hecho de inseguridad: “No hay otra cosa del conurbano en los medios de comunicación”. Para Juan Diego, “el conurbano es un lugar de asfalto y de pasto donde se ve el cielo, donde la gente se junta, hay amigos, amor, problemas, marginalidad, pero también victorias todos los días y donde hay mucha belleza” (Cable de Agencia Télam, 23 de enero de 2021).

Al respecto, Pedro Saborido asegura que “hay demasiados conurbanos” y que, “si la Argentina tiene todos los climas, el conurbano tiene todas las argentinas” (Saborido, 2020). Nos dice que apenas pudo escribir sobre el suyo en su libro; en mi caso, solo les voy a contar un pedacito del mío.

Me interesa narrar la experiencia de haber sido parte de la vuelta de las murgas de Tigre después de más de veinte años de prohibiciones en democracia. Porque a Tigre la democracia llegó más tarde. El municipio venía de veinte años de una buena gestión, pero sin espacios para la cultura popular. El último antecedente de curso en Tigre fue en 1985 y finalizó con tres muertos en riña, según testimonios de la época. Con el retorno de Ricardo Ubieto<sup>14</sup> a la intendencia se clausuraron los cursos por más de dos décadas.

La continuidad de algunas ideas del proceso militar en la vida política del municipio fue refrendada reiteradamente en las urnas durante ese tiempo. El tema de los derechos humanos, la situación de los barrios más humildes y los sectores marginales y el acceso a la cultura de todos los sectores de la sociedad estuvieron fuera de la agenda de aquel gobierno municipal e impidieron el abordaje de esas demandas en comparación con otras ciudades del país.

---

**14** El Contador Ricardo Ubieto fue un intendente que gobernó el Municipio de Tigre en dos períodos: 1979-1983 y 1987-2006.

## Stylo propio

Como punto de comparación y antecedente histórico de estas formaciones que llamamos murgas, puede mencionarse a las murgas gaditanas, provenientes de Cádiz (España), que llegaron con la inmigración a Buenos Aires y dieron origen al formato de las primeras murgas porteñas.

La Murga Porteña logró conformar su estructura con contornos perfectamente delimitados por una normativa vigente conformada gracias al fuerte trabajo realizado por el Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires desde el retorno de la democracia; valga como ejemplo una estrofa de la canción de presentación de Los Elegantes de Palermo, donde reafirman su estilo:

El bombo con el platillo es algo fundamental  
Esta es la murga porteña no me la quieran cambiar  
Pues yo respeto la historia, respeto la identidad.

Y justamente es esta certeza porteña la que nos interpela: ¿Existe un estilo propio de la murga del conurbano?

Le pedí prestado a una murga su nombre para titular este apartado puesto que está directamente relacionado con este primer interrogante. Stylo Propio fue el nombre de una murga del barrio de Rincón de Milberg. Escrito en francés/castellano, la forma de escribir el nombre la sacaron de internet, pretendiendo ser originales. Me pareció entender el mensaje: diferenciarse, buscar un estilo propio, escribirlo de otra manera para empezar a encontrarlo. Ezequiel Suárez, su fundador, explica que esa diferencia que buscaban consistía en formar una murga familiar para divertirse y disfrutar y no para competir. Agrega que cuando se separaron de Los Pitufos (Murga antecedente de esta y varias otras en el barrio de Rincón) por diferencias internas, decidieron en el barrio El Alge, junto a un grupo de chicos de Benavidez, formar su propia murga. Se creó una Comisión y empezaron a trabajar durante todo el año para la murga, organizando actividades diversas: festejos del día del niño, rifas, festivales, etcétera. “Durante cuatro o cinco años funcionó muy bien y después comenzó el desgaste natural. Los chicos de Benavidez armaron su propia murga y nosotros la sacamos un año más, pero ya no era lo mismo”. Este relato responde al proceso repetido en las nuevas murgas que no logran consolidarse definitivamente.

Hay que trabajar más y darle otro valor a la murga. Ponerle ingenio a lo que ya está. No alcanza con el choripán, la espuma y los escenarios. Hay demasiados corsos en CABA. Debe haber un replanteo estético: titiriteros, teatro callejero, bandas de percusión, coros, circo, porque por ese lado se puede construir algo diferente. Hay que hacer un trabajo de fondo. La gente sola no puede. Tiene que

haber una colaboración mayor del Estado, de la ciudad. Es una decisión cultural y política. Porque el tema carnaval pasa por la diversión social, pero también por una industria cultural latente. Hay que aprovechar las energías, las geografías y los distintos carnavales que hay en toda la Argentina.

Eso decía Coco Romero para el diario *La Nación* en febrero de 2016. Un referente indiscutido, si de murgas y carnavales porteños se trata; quien fuera albergado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires para crear en 1988 los Talleres de Murga desde donde compila, investiga, promueve y difunde la historia de la fiesta de carnaval de nuestro país como expresión de la cultura popular.

Esa declaración nos convoca, nos impulsa, abre puertas, nos dice por dónde hay que ir, o al menos por dónde empezar para retomar un camino truncado por la historia, negado, ignorado por casi todos, salvo por los murgueros y por quienes llevan sangre murguera, quienes mantuvieron la hoguera en las esquinas de los barrios.

En Tigre, a partir de 2009, volvió a ponerse en marcha la rueda después de más de veinte años, pero ese tiempo congelado generó un espacio vacío entre generaciones que escucharon las historias sin poder ponerse el traje, sin desfile, ni matanza,<sup>15</sup> a escondidas, sin hacer mucho barullo... Así se hizo difícil.

Pero un día volvió el peronismo a gobernar el municipio y en seguida se juntaron los muchachos para reclamar su lugar; exigían la certeza de la vuelta del Carnaval a Tigre después de tanto tiempo al nuevo gobierno municipal.

El Estado Municipal apoyó y se logró recuperar algo del tiempo perdido. Ahora es tiempo de observar hasta dónde se pudo llegar y lo que falta todavía. Diez años después paramos el estandarte para pensar sobre lo hecho y lo que queda por hacer. A pesar del intenso trabajo llevado adelante por casi una década, siento que quedamos en el mismo lugar desde donde arrancó Romero, en 1988, buscando una identidad para la murga porteña.

Los diccionarios definen a un *estilo* como: "Modo, manera, forma de comportamiento. Uso, práctica, costumbre, moda" (DLE). Para definir un estilo es necesario empezar por saber dónde estamos parados.

El panorama de las murgas de Tigre en estos años presentó un abanico de propuestas diferenciadas entre sí, que lejos están de conformar un estilo propio: con y sin galera, con y sin levita, con y sin plumas, con y sin trompeta, con batucada y sin batucada, con y sin carroza, con bombo con platillo y con bombo sin platillo; hay para todos los gustos, un poco de cada... pero faltan dos, tres, cinco o siete rasgos característicos que les confieran a nuestras formaciones un modo, una manera, una forma de comportamiento que les otorgue personalidad propia, como dice la definición.

---

**15** *Matanza* es el último movimiento del baile de la murga porteña que representa la liberación del negro esclavo a través de movimientos de todo el cuerpo.

Sin embargo, hay algo que la mayoría de los margueros de estos lares aceptan como rasgo propio: “el redoblante y los bombos sin platillo”, esos instrumentos sí están en todas las murgas, sin discusión, y con esto ya tenemos por dónde arrancar.

Desentrañar la permanente afirmación de los actores del carnaval de Tigre, que se definen como “No Porteños”, y la presencia masiva del redoblante y del bombo sin platillo no alcanza para caracterizar un estilo que les otorgue una identidad propia a las Murgas del Conurbano Norte.

Decidí llevar adelante una investigación utilizando el método de la entrevista y para ello recurrí a destacados protagonistas de la movida: José Antonio Gauto, más conocido en el mundo murguero como Culebra, director de Los Descontrolados de Rincón, representante de artistas, nexa con los corseros de la zona norte y el oeste del conurbano, distribuidor de espuma a concesión y *caddie*<sup>16</sup> de profesión. Autodefinido como un “busca”<sup>17</sup>. El segundo entrevistado fue otro histórico del mundo murguero de Tigre: Coco Vázquez, fundador en 1956 de Los Galanes de Carupá, su director general y jurado de los Corsos oficiales de Tigre en varias oportunidades. También hablé con Ivi Denoni y tuve una charla increíble con ella. No es directora de una murga, no representa a ninguna, solo baila en ellas, es murguera de corazón y nos contó lo que siente. El aporte de Andrés Bustos quizás sea el más profundo técnicamente. También fue jurado en Tigre y su capacidad como músico y arreglador me dio a conocer varios rasgos musicales propios de las murgas de estos lados. Arturo Blas, un legendario percusionista que tiene su escuela en el Centro de Tigre, nos trae su mirada de las comparsas de Gualeguaychú y su influencia en las murgas de la región. Por último, visité a Federico Nuciforo, heredero de la primera fábrica de baterías de la Argentina, quien le vende los bombos, zurdos, repiques y redoblantes a todo el mundo. ¿Dónde está esa fábrica?, se preguntarán: —En Rincón de Milberg, el barrio murguero por excelencia de Tigre que, al decir de Ivi, “es como el barrio de Boedo para la capital”.

A continuación, transcribo textualmente las entrevistas realizadas, puesto que los diferentes colores y matices que aportan los personajes requeridos brindan un marco propicio para dar un paso más en la lógica de este particular mundo murguero, situado en la zona norte del conurbano bonaerense, que busca su identidad.

### Alberto Antonio Gauto [Culebra]

Sin darme tiempo a encender el grabador, comenzó a contarme, con total soltura y casi sin respirar, que desde bebé salió con su mamá en Los Galanes de Carupá. En

---

**16** *Caddie* es quien lleva palos de un jugador de golf. Cuando ejercí como maestro en el Barrio San Pablo noté que muchos alumnos de la escuela trabajaban desde chicos como *caddies*. Durante la charla, Culebra afirma que en los años 70 hubo 350 *caddies* en el campo de Golf del Hindú Club de Don Torcuato.

**17** *Busca* es quien hace de todo para sobrevivir.

1982 organizó su murga propia en el barrio San Pablo. En 1985 sacó<sup>18</sup> Los Dragones en el barrio Delfino.

Durante la última dictadura, las murgas ensayaban al costado de la ruta 197, no en los barrios; las de Tigre ensayaban en la calle Rocha. En 1985 el gobierno municipal radical licitó los corsos en Tigre, Pacheco, Benavidez y El Talar y se los adjudicaron a la empresa Flecha. En Don Torcuato, el corso se hizo en la calle Estrada. Anunciaron importantes artistas: Landricina, Valeria Lynch y, con la entrada, el sorteo de un auto. Los artistas nunca llegaron y el auto se lo ganó un amigo y tampoco se lo dieron. “Estaba todo arreglado”, comenta Alberto. En los años 90 se cortó la actividad murguera por la crisis económica, no había un mango para telas, parches, micros...

Nos encontramos un mediodía en el bar de la estación de servicio Shell de Rincón. Comenzó a hablar de su pasión antes de llegar a sentarnos, respiró un poco y me dejó meter un bocadillo para pedir un café y la charla comenzó a ser más relajada.

Me cuenta que nació en la Villa El Favorito, que estaba donde hoy se encuentra el Hospital Materno Infantil. Me informa que esas Villas de Tigre en 1967 y 1968 fueron trasladadas por el gobierno militar de Onganía, una parte al barrio San Pablo de El Talar, y otra parte formó el Barrio San Jorge de Don Torcuato, donde nació Riquelme, el crack de Boca Juniors.

La madre era de Santiago del Estero y el papá de Corrientes. Su amplia familia estaba integrada por sus padres y ocho hermanos de sangre, pero en total eran 22 con primos y criados. Cuando ya podían formar dos equipos de fútbol vivían en el barrio San Pablo de El Talar.

Fue *caddie* en la cancha de golf del Club Hindú de Don Torcuato, desde los siete u ocho años, vendió diarios en 197 y Panamericana, lustró zapatos, fue heladero, también fue Disc Jockey y representante artístico de músicos conocidos de cumbia: “Soy un busca”, se autodefine. Afirma que la del Hindú fue la mejor etapa de su vida.

Dice que es hincha de River, pero que, si le das a elegir entre la cancha y la murga, elije la murga: “Me pongo loco cuando escucho un buen ritmo, todos los de mi familia participaban de la murga, pero el apasionado era yo”, asegura. Afirma que en los carnavales de antes las murgas pasaban por los clubes dando una vuelta por la pista de baile.

Cuando tuvo un incendio en su casa y se quemó uno de sus hijos, por cinco años dejó de sacar la murga. Pero, un día, su exesposa le dijo: “Yo nunca te pedí nada, pero quiero que armes la murga de nuevo”. Así fue que en ocho días crearon a Los Descontrolados de Rincón.

---

**18** El significado de los verbos *salir* y *sacar* en el mundo murguero se refieren a formar parte de la murga (*salir*) o a lograr conformarla ese año (*sacar*).

Confiesa detalles de su labor como representante; cuenta que los corsos de San Martín y José C. Paz le piden que lleve murgas de otros distritos y que además tiene un “curro”: entrega a consignación (al fiado) la espuma a las murgas. La espuma es la principal fuente de ingresos de las murgas en los corsos barriales, pero los distribuidores solo la venden al contado. Cuando las murgas no disponen de efectivo, lo llaman a Culebra.

Asegura orgulloso que él es quien elige las murgas que están en condiciones de salir afuera (participar de otros corsos fuera de Tigre), y continúa aportando datos valiosos: “Los Galanes de Carupá introdujeron el redoblante en la murga y los bombos con parche de cuero, esto marca la diferencia de la murga bonaerense con la murga porteña”, sentencia. “Tigre siempre fue redoblante y bombo, Talento de Barrio de San Pablo tiene 30 o 40 bombos con parches de cuero, es la única”.

Mientras despuntábamos el segundo café, Culebra me decía: “El municipio de Tigre arrancó con los subsidios en 2009, en esos años fuimos los mejores, Tigre fue el ejemplo para todos, hoy no, San Fernando y San Isidro nos pasan el trapo. En San Fernando el municipio armó directamente su comparsa”. Culebra piensa que la pelea política complicó las cosas en Tigre y luego se autodefine como el mejor organizador de corsos de la provincia de Buenos Aires: “ahora ponen a cualquier gil que no sabe nada”. Luego aclara que hoy no está la persona que sepa manejarse con todas las murgas.

Durante la conversación Culebra salta de tema en tema: “los colores del fútbol generan problemas en las murgas. Los Dandys de Olivos tenían trompetas en los años 70, no tiene nada que ver la trompeta con la hinchada de Boca como algunos dicen. O sos murguero o sos barrabrava”.

Tocábamos en los actos y nos daban la tela. Lo que no entiendo es que si son peronistas por qué votaron a Macri. Antes hacíamos de fiscales sin cobrar, solo por defender los colores políticos. Hoy los votos se compran, los medios de comunicación también influyen, se comieron la campaña en contra de Cristina. Hoy es distinto, hoy este gobierno no gana [marzo 2019]. Vos abris la heladera y te das cuenta.

Casi filosofando intenta dar su explicación de la conducta señalada: “En 2001 explotó todo y nosotros venimos de esa generación, pero la generación actual se crio con pañales descartables y comiendo asado todos los domingos. En los 90 los pañales en el barrio eran de tela. Más claro, echale agua.

Ya entrando en la cuestión de estilos, señaló que la Federación de Murgas que crearon en 2012 era de zona norte y oeste porque las murgas de zona sur son porteñas. Además, no existe intercambio con ellas porque no hay reciprocidad: “Yo paso en tu corso y vos pasas en el mío, acá en Tigre no nos permiten eso”.



Finalmente, y con su estilo directo, define varias cuestiones:

Aquí se cambió la levita por la chaqueta. Un ejemplo a seguir son Los Bohemios de Del Viso. Los más viejos de zona norte son Los Fifi de Victoria y Los Cometas de San Fernando.

Estamos en una etapa de transformación, nosotros tenemos mejores plumas que Rosa de la Comparsa Yeimar. Sandombé es batucada. Los Caprichosos de Km 26 no cambian el estilo. Los Elegantes de Rincón son la mejor murga de los últimos años. Hay que sacar el curso del Camino de los Remeros porque no hay seguridad y la gente no tiene acceso y cuando termina no tienen cómo volver al barrio. Preferimos volver a las avenidas Larralde, Benavidez y Bancalari.

### Coco Vázquez

Antes de prender el grabador, Coco arremete con un pensamiento que venía masticando en el trayecto de su casa hasta el bar de la Petrobrás de la 197 y Panamericana, donde nos encontramos:

Al pagarles a todos igual es lo mismo sacar a la murga bien o mal, gastar o no gastar. Sin jurado pasa eso, no sabes en qué puesto estás, todos iguales, no tiene emoción. Si yo preparo la murga durante un año, y el otro sale así nomás con lo que tiene y el reconocimiento es el mismo, no sirve.

Así arranca la charla, con Coco ansioso por hablar de su vida, digo, de la murga... que para él son sinónimos: "En mi familia somos todos murgueros". Su nombre es Carlos Miguel Ángel Vázquez y se reconoce como un referente de las murgas de zona norte, porque en 1956 fue uno de los fundadores de Los Galanes de Carupá junto al Sapo García. Cuenta que con la dictadura de 1976 dejaron de salir porque Ubieto, el entonces intendente de Tigre, no quería corsos.

A partir de 2009, cuando retornaron los corsos a Tigre mediante nuestra gestión, Andrés Soler (El Patón) le vino a hablar para sacar de nuevo a Los Galanes; lo consultó con el Sapo y le dieron el apoyo: "Para nosotros es un orgullo que Los Galanes sigan existiendo".

Repasando un poco la historia, recuerda que con la vuelta de la democracia los radicales organizaron los corsos a través de una empresa privada que se llamó Flecha Producciones. Asegura que Los Galanes de Carupá y Los Bambis de Tigre son los fundadores, todas las otras murgas se desprenden de allí.

De pronto se le iluminan los ojos y pasa a detallar lo que él considera el factor que garantizaba el éxito de sus murgas: los travestis. Y lo cuenta de esta manera:

Los Maricas estaban en Los Cometas de San Fernando, ese año les sacamos a Los Cometas los maricas para que pasen a Tigre, ¡fue espectacular! La Leo y La Érica, los travestis, eran la base de la murga. Los días de semana La Leo se vestía como hombre, la murga les daba la oportunidad de mostrarse como mujeres.

Debo reconocer que en un primer momento me chocó que utilizara el término *marica* en estos tiempos de deconstrucción, donde el colectivo LGBTIQ+ lleva adelante una lucha contra la discriminación y el reconocimiento de derechos, pero enseguida me di cuenta de que no usaba el término despectivamente, al contrario, hablaba con afecto y sin eufemismos.

La gente dudaba si eran mujeres o travestis, se les tiraban encima. Algunos trabajaban en los teatros de revista<sup>19</sup> y otros laburaban en Villa Cariño. Los contratos que yo firmaba eran los mejores porque tenía a los travestis, no eran de Tigre, eran de capital y salían en distintas murgas, no cobraban, querían salir en Los Galanes. Eran como vedetes del Maipo.

Los Galanes tenían un director general, un director de batería y un director de murga. El director general hacía los contratos y supervisaba todo y el director de murga ordenaba las filas. Adelante iban los niños chiquitos, después los más grandes y después el cuerpo de baile al lado de la batería. El cuerpo de baile estaba integrado por dos varones y una mujer para no dejarla sola. Cuando los bailarines se cansaban, el Director general los reemplazaba. En su descripción menciona a Lucía García, una gran bailarina. Dice que cuando se juntaban Omar García (Canario), el Beto García, Lobito Lavigna y el Sapo García la gente se volvía loca y comentaban: ¡Hoy tocan los maestros! “Nunca más he visto una batería que toque como ellos”, afirma Coco emocionado. El maestro completa el armado de la murga con el “plato fuerte”: Los travestis, señala con total detalle, van intercalados en el medio de la formación y “La Vedete” considerada la figura principal, va dentro de la batería. Sin interrupciones, Coco continuó con su relato detallado:

Teníamos una modista especial que diseñaba levitas, fracs y blusas como las de los negros del candombe. Sacamos la galera porque era incómoda para viajar. Todos los años cambiábamos el color de la ropa. Nos financiábamos con campeonatos de fútbol, bailes, rifas, asaltos. Nadie nos ayudaba, solo nos manejábamos con los ingresos de los contratos que firmábamos. Todos los corsos

---

**19** La revista es un género teatral típicamente porteño derivado del cabaré francés que combina música, baile, humor y breves escenas teatrales, donde las vedetes tienen un papel protagónico. El Maipo es el teatro argentino de revista por excelencia.

eran privados. Los cuatro o cinco directores poníamos plata de nuestro bolsillo. El papá de Martínez de Los Fantoques cobró el salario familiar retroactivo y puso la guita para la murga. La murga es un sentimiento.

Consultado sobre lo que más le atrae de las murgas, no dudó en responder igual que todos a quienes les hice la misma pregunta: “la batería, el bombo y el redoblante hasta hoy me conmueven”. Enseguida me devuelve la pregunta: “¿Qué sentís vos cuando escuchás la marcha peronista? Se te paran los pelos de punta, ¿no? Bueno, la murga es peronista porque es pueblo”.

Sin pausa continúa aportando datos, Los Galanes tuvieron los colores de River, pero también los de Boca. Los instrumentos principales eran el bombo y el redoblante. Trompeta solo tenían Los Dandys de Victoria y, después, Los Cometas.

En otro tramo de la charla, Coco define la percusión de las murgas de la zona:

Las murgas de Tigre son distintas porque los redoblantes nacieron en Tigre. La gente de Tigre rompió el molde. El origen puede ser que viniera de Gualeguychú, Entre Ríos y Corrientes, de allí trajeron el redoblante. Los Galanes impusimos el redoblante, Los Dandys de Victoria y Los Fifi lo usaron más tarde cuando salieron conmigo.

Aquí Coco comienza a definir la cuestión brindando afirmaciones que definen características propias de estas formaciones: el bombo con platillo no va con el redoblante. En la murga porteña el baile acompaña al ritmo del bombo con platillo, pero el bombo sin platillo con el redoblante hace otro ritmo. “Costó meter el redoblante”, lo que terminó con el estilo porteño. Justamente por eso costó, lo que estaba ocurriendo era el cambio de paradigma en la estructura musical de la murga, nada más y nada menos.

Hoy el corte del redoblante se perdió, hay zurdos y repiques que antes no existían. Se acabó también la patada en el baile [confiesa Coco que le encantaba hacer patadas, pero no lo hacía con su murga]. En una época tuvimos canciones, pero se perdió; en la murga porteña el canto tenía contenido político, en las nuestras eran alegorías de la murga nada más.

“Ubieto no quería corsos en Tigre, pero dejaba ensayar a las murgas”. Coco cuenta que durante esos años iban a los bailes en los Clubes de la Capital, California de Villa Devoto, Saavedra, el Pinocho de Villa del Parque, All Boys. Dice que, por ser de provincia, tenían inconvenientes para salir de la Capital, porque la cana los paraba en la General Paz y los llevaba con los micros a la comisaría. Una vez allí les hacían “tocar el pianito”, los fichaban.

Afirma que los trataban bien, pero a los travestis los hacían desnudar, los metían en el calabozo y a ellos los dejaban en el patio. En los 80 había un poco de vino en los micros, pero no droga. Hace 25 años entró la droga y la cosa cambió. Antes había disciplina, no dirigía el alcohol o la droga.

Volviendo a la actualidad, Coco opina que la ordenanza de Murgas y Comparsas sirve como base de un proyecto serio. Piensa que hoy hay tantas murgas en Tigre porque la municipalidad “les entrega un monto de subsidio que no se da en ningún lado”. Ahora dan subsidios todos los municipios.

Finaliza refrendando la meritocracia: “Si en Tigre mi murga saca el primer premio, al año siguiente tiene que ser la mejor paga”, retomando la conversación del comienzo de la charla.

### Ivana Denoni

Ivana empezó en la murga de grande. Cuando la llamó Culebra para ver un ensayo, tenía 26 años, antes bailaba el carnaval de Gualaguaychú mirándolo por la tele.

A mí me vuelve loca la música, escucho un repique y me pongo a bailar, sueño con ser pasista. Desde que fui al primer ensayo me agarró la adicción por la murga, es mi mundo, mi cable a tierra y para mí es muy sana la murga, me hace muy feliz.

Mi vieja y mis hermanas son todas costureras, en cinco días armamos las ropas de las chicas. Siempre quisimos hacer la fantasía. *Fantasía* se le llama a incluir en la murga un grupo temático, por ejemplo, unos cuantos vestidos de payaso, o el indio o Michael Jackson; en los corsos de Colón no hay murgas, son todos disfrazados.

Enseguida comenzó a explicarme que la pasista debe ir adelante del repique, el redoblantista es el director de la batería, y que la verdadera pelea se da entre el repique, el redoblante y el bombo. Pero a continuación aclara: “A mí me gusta el bombo con platillo, a las murgas de acá les falta eso, lástima que no tengo tiempo para ver en Capital el bombo con platillo porque laburo todo el día”.

Despotrica contra los murgueros de Rincón por desorganizados y me aclara que Rincón es la capital de la murga de Tigre, como Boedo lo es de la Capital. Piensa que la gente que va a los corsos son murgueros reprimidos, que siempre quisieron ser murgueros, pero o no se animaron o no pudieron.

Me dice indignada que es un desastre actualmente, porque hay mucho “quilombo” entre los murgueros:

Los de Fulano se fueron con Mengano y los de Zutano también (no doy nombres porque no quiero ser buchona). Se pelean entre ellos, no están organizados,

no me gustó el manejo. Si laborás en una empresa, te manguean a ver si les conseguís boletas para justificar el subsidio de la municipalidad. También hay problemas con las chicas, otros quilombos se arman con las peleas entre las chicas por un pibe. Para estas murgas siempre hay dos micros, uno es familiar y en el otro vale todo. Juntan güita en los corsos barriales y después no se ve en la murga.

Admira a la murga Los Elegantes de Rincón porque es un “murgón” con toda gente que labura, son ordenados, ensayan un día por semana en horario normal, son una murga seria. Al pobre que no tiene nada le quedan las otras murgas: “pero atenete a las consecuencias, vos vas al corso y pasan los elegantes y decís: ¡Yo quiero salir en esa murga!, ahí está la fiesta”.

Retoma el tema del orden y la falta de organización, con gesto adusto, se percibe en su cara su fastidio: “Yo soy una laborante, tengo una rutina diaria, tengo mi familia ordenada y si tengo una murga también debe ser ordenada. Si tu vida no está ordenada, tu murga tampoco, ahí está la clave”.

Consultada por los reiterados reclamos de los vecinos de los barrios privados que rodean las barriadas de Rincón, Ivana sentencia:

Los de los barrios privados pasan con la camioneta cuatro por cuatro a full y entran a su mundo, a nosotros nos ralearon, eso te da bronca. Ellos tienen los caniches toys y nosotros los perros de la calle que están cagados de hambre.

A continuación, sostiene que se le debería dar un polideportivo a cada murga para ensayar, como en San Fernando, que ensayan en los clubes de barrio. “A esa gente que se queja no le gusta la murga”, se refería a la de los caniches.

Hacia el final de la entrevista, Ivana cuenta lo que más le gusta de la murga: “Yo no le puedo enseñar a bailar a nadie, vos bailás lo que sentís. Los bailes murgueros representan el pasado africano, hablan con los muertos, cuando levantan las manos al cielo se comunican con ellos”.

### **Andrés Bustos**

Me reuní con él en la plaza del Barrio Ricardo Rojas de Tigre por la tarde, justo después de una de sus clases. Músico, percusionista y arreglador. Capacitador del Programa Nacional de Orquestas Juveniles de música Popular Latinoamericana Andrés Chazarreta. Director de las Orquestas de los barrios Ricardo Rojas y Baires de Don Torcuato, del municipio de Tigre.

Descubrió su vocación en un taller de teatro popular en San Fernando y le llamó la atención que la convocatoria se hacía con tambores; a partir de allí se hizo percusionista.

A inicios de los años 90 y en un contexto de vacío ideológico, participó de un encuentro de teatro popular en la provincia de Santa Fe que, sostiene, constituyó “una experiencia contracultural muy poderosa para nuestra generación”. Al respecto, define Andrés claramente:

En San Fernando de la mano de Juan Merello<sup>20</sup> había una gran movida cultural en ese momento, muchas de las murgas que hoy existen surgieron de allí por fuera del carnaval. También se da en CABA y en el mundo un auge de la percusión, en Cuba aparece Buena Vista Social Club, hay una revalorización del aspecto rítmico de la música. Sin duda lo rítmico remite a una mirada más dionisiaca, una mirada más terrenal, más vulgar, dirían desde el pensamiento tradicional. Julio Bocca baila bárbaro, pero un morocho de nuestros barrios también lo hace, pero no baila lo mismo, baila otra cosa. Las danzas del carnaval están vinculadas con el ritual de la vida misma de los sectores populares.

Andrés sigue el relato sin necesidad de que yo lo interrumpa:

El carnaval tiene que ver con los días previos a la cuaresma, son los días de la fiesta de la carne donde tienen lugar todos los placeres mundanos, la sensualidad, desfilan por la calle, el ritmo y el trance del ritmo. Hay momentos en que los murgueros entran en trance; desde afuera (por ejemplo, los vecinos de los barrios cerrados) dicen cómo puede ser que estén cuatro horas tocando lo mismo, pero el murguero lo vive distinto, cuando uno lo hace transita otro estado. [Él también se suma a ese estado porque así lo siente].

La murga en la zona norte tiene una lógica distinta a la murga porteña, en principio existe un desarrollo incipiente vinculado, creo yo, a la cuestión social y a las prohibiciones que interrumpieron muchas veces el desarrollo y su evolución.

Con respecto al ritmo, en Tigre hay algo del “pie ternario”, que es una subdivisión del ritmo. Los compases son de cuatro cuartos, como en la murga porteña y la de Montevideo, pero la subdivisión tiende a ser más ternaria.

El pie ternario es la forma de subdivisión que tiene el complejo rítmico. Para determinar un ritmo vos tenés la cantidad de pulsos que entran en un compás,

---

**20** Juan Merello, actor, director y maestro de actores quien, junto a Ada Parra, creó el proyecto de teatro nacional y popular en el pueblo de San Fernando que formó a actores y actrices de toda la zona norte del conurbano bonaerense. El 4 de diciembre de 1979, en plena dictadura militar, dos grandes maestros, sembraron la semilla de lo que sería ese gran movimiento cultural, que es hoy el teatro sanfernandino, nos cuenta Jorge Córdoba, quien formara parte del primer grupo de alumnos y posteriormente fuera Director de Cultura del municipio. En esos tiempos difíciles crearon el grupo teatral Teatro de la Luz, como espacio de resistencia cultural que expresaría las costumbres, las vivencias, la identidad, las dolencias, los valores y los sueños de la cultura sanfernandina. De allí se desprendieron, en aquellos tiempos, una gran cantidad de grupos: Los Sieteartistas, la Cooperativa Teatral Nehuenche y el teatro Martín Fierro, entre otros.

siendo un ciclo que se repetirá siempre igual y, a su vez, cada uno de esos pulsos tiene una tendencia a ser subdividido; en el caso de las murgas de Tigre se suele escuchar de manera ternaria esa subdivisión, no el compás, sí la subdivisión de cada pulso. Esto es totalmente distinto a las murgas porteñas, además aquí tenés la presencia inevitable de los redoblantes, que son los que hacen la subdivisión.

Al respecto relaciona esos ritmos con redoblantes que le hacen acordar a las Muñeiras Gallegas<sup>21</sup> y a “Sicuriadas” del norte argentino. También destaca la presencia de una figura que se llama “Seisillos”<sup>22</sup>, que tiene relación con el carnaval del litoral; puede haber también algo del “Chotis y la Polca”. Mucha gente del litoral bajó hasta el norte del conurbano. Define a las expresiones de la cultura popular como muy dinámicas, siempre reinventándose sobre una matriz de larga data.

Con respecto a las murgas de Tigre, señala que los instrumentos que utilizan principalmente son el bombo sin platillo y el redoblante, y que ahora aparece el repique. Destaca al bombo tocado con manguera, relacionándolo con la morfología de los tambores iniciales:

Estos bombos no se ven más porque son menos prácticos y el parche de cuero permite que oscile la afinación bruscamente con la humedad y la temperatura. Los bombos son todas versiones de los tambores europeos resignificados por la cultura popular.

El tambor está presente en todos lados, fue el instrumento del ejército español colonizador, presente fuertemente en las Fuerzas Armadas Argentinas en épocas de servicio militar. El bombo legüero del folclore es otra versión del tambor, pero hecho con un tronco de ceibo y parche con cuero de cabra u oveja. Las coplas que provienen del Siglo de Oro español se tocan con quenás, que son cien por ciento americanas y el ritmo de las cajas es africano; este tipo de fusión se da en muchos géneros musicales.

El que usan ahora es el mismo tambor que se va transformando, los parches de plástico son más baratos y facilitan la afinación. La fábrica Nucifor, que está aquí en Rincón de Milberg, fue la primera en construir una batería en la Argentina.

---

**21** Muñeira quiere decir *molino*; es una danza tradicional que se tocaba y bailaba en Galicia alrededor de los molinos mientras transcurría la molienda de trigo. De ritmo rápido y binario 6/8 y los instrumentos principales son el pandeiro y la gaita gallega.

**22** Seisillos: es un grupo de seis notas, pero que equivalen en duración a cuatro notas de las mismas figuras.

Andrés está seguro de que la fábrica Nucifor tiene mucho que ver con la resignificación del instrumento.

En las murgas de Tigre yo creo que hay algo de esto que debemos investigar.

Otra introducción que debemos a Nucifor a mi entender es la del “zurdo”. Este viene de Brasil, allí se llama Sordo, pero es diferente, el sordo tiene dos parches y es como un bombo profundo. En Río de Janeiro se toca con una correa cruzada del lado izquierdo y en Bahía a la cintura y con dos baquetas. Nuestro “zurdo” es un cilindro de madera con un solo parche parecido al ton ton de la batería, pero alargado. Acá el bombo es más chato, se agarra con una mano y se le pega con la otra, también se hacen malabares revoleándolo.

La murga de Tigre no tiene un formato definido aún. En Montevideo o CABA existe un marco regulatorio al que deben ajustarse. En CABA desde la vuelta a la democracia y de la mano de Coco Romero se reglamentó con categorías. En Montevideo hay cinco categorías y son muy distintas, en todas se canta, no se baila y se tocan tambores. Hubo que llegar a acuerdos.

Con el folclore argentino también pasó y llegó un momento donde existía la necesidad de delimitar qué es folclore y qué no. Luego de muchas controversias se llegó a convenir que la chacarera tiene determinados compases y se baila de tal manera y eso fue beneficioso porque le dio una identidad.

La ordenanza de Tigre fue un paso adelante. Hoy en Tigre tenemos murgas alineadas con el carnaval porteño, otras se resisten rechazando la murga porteña y afirmando la diferencia de la murga que llaman bonaerense. Otras están influidas con el carnaval de Brasil y el de Gualeguaychú, hay una fuerte puja entre estos estilos como parte de una búsqueda de identidad propia.

El crecimiento de las murgas de Tigre es imparable, arrancamos 12 en 2009 y hoy somos 60 y no creo que ese crecimiento exponencial solo esté relacionado con el subsidio municipal.

En Tigre hubo dos grandes interrupciones que le pusieron un cepo al desarrollo y evolución del estilo murguero: la dictadura militar y los 20 años de gobierno de Ubieto en democracia.

Hay algo que perdura en el tiempo, sigue vigente en el cuerpo de las personas algo que está en el ADN de la cultura popular. Yo rescato la autoestima, después de más de 20 años de prohibiciones de los carnavales en Tigre en democracia. La danza, el ritmo siguen vigentes, no desaparecen porque pertenecen al ADN cultural, algo que viene de los ancestros y que luchan por conservar. Lo que observamos en todo este tiempo es la necesidad de estas personas, los murgueros, de sacar la murga como sea, quizás este año no salen, pero el próximo arman la murga otra vez; ahí hay un valor vinculado a la autoestima social que es impresionante.



Al final de esta enriquecedora charla, Andrés ofrece una síntesis:

Las murgas del conurbano tienen características propias: el pie ternario, 60 % de redoblantes en la batería y eso no pasa en otros lados, la pulsación tres negras y un silencio es muy de acá y está subdividida internamente por seisillos. El baile también es diferente, aquí tienen el personaje “El Eléctrico”, que tiembla para bailar con ese ritmo particular de los redoblantes que antes describí, no lo he visto en otros lados. Con respecto a las trompetas es una nueva incorporación, no es un instrumento tradicional, yo creo que se debe a que es un instrumento que suena fuerte, con tantos decibeles de los redoblantes, solo la trompeta se puede destacar.

### **Arturo Blas Bisogni**

No podía dejar de entrevistar a Arturo Blas para este intento de descifrar el mundo percusivo de los sectores populares de Tigre, puesto que Arturo es un músico, maestro percusionista y creador de Deltambor, su escuela de percusión en Tigre. Además, Arturo fue jurado de los Carnavales del Río.

Para comenzar le pregunté por su acercamiento a los tambores y en respuesta contó que a su padre le gustaba mucho el jazz y en base a esa música comenzó a acompañarlo, tocando sobre una guitarra de su hermana, pero del otro lado de las cuerdas, como si fuera un tambor: “Mi viejo me quería matar”, dice Arturo y agrega: “A los catorce años me compré mi primera batería”, estudió con Mex Urtizberea, con Lito Vitale en Mía; con Quique Sanzol estudió congas. En ese momento él tenía un grupo con Eduardo Avena y hacía percusión con sartenes y tanques de nafta en el CECI que dirigía el padre de Lito Vitale.

Arturo vivió en Beccar hasta que después de un viaje a Miami, en el año 1996, recaló en Tigre, en La Casa Azul, que en ese entonces pertenecía a la Biblioteca Popular Sarmiento de Tigre, donde empezó a dar clases. En 2006 creó Deltambor y asegura no ser murguero de origen, pero sí percusionista, y desde ese lugar no se puede ignorar el batir de los parches de las murgas. Al respecto señala que le parece que en CABA las murgas están mejor organizadas, que observa falta de compromiso en las murgas de algunos barrios de aquí, pero en general desde hace diez años en Tigre hay una movida muy importante originada en el apoyo del municipio. “Hay chantas que para cobrar el subsidio arman algo así nomás y salen”, dice Arturo desde su experiencia como jurado de los carnavales de Tigre; pero también reconoce que la mayoría de las murgas mejoraron muchísimo.

Con respecto al estilo señala que la presencia en primer plano del redoblante marca la diferencia percusiva con la murga porteña. Coincide en que Nucifor tiene mucho que ver con esto. Señala a la murga Los Elegantes de Rincón como la más destacada, pero todavía sin un estilo definido, siente que están buscando una

identidad por eso no tienen problema en incorporar de todo, desde la vestimenta parecida a la murga porteña, pero con incorporación de pasistas con plumas como en Gualeguaychú, redoblantes, repiques, bombos, zurdos y hasta bombos con platillo, más una orquesta de vientos importante: “En capital es más puro, aquí se está probando”, dice Arturo.

A esta altura de la charla tuve la suerte de que se sumara una invitada que ocasionalmente estaba ese día en la casa de Arturo, se trata, nada más y nada menos, que de Emilse Parga, encargada de la puesta en escena y pasista de Marí Marí, una de las principales comparsas de Gualeguaychú, quien enseguida interviene contándonos sobre su Carnaval Entrerriano: “Los instrumentos de viento vienen de Brasil, donde cada comparsa tiene su relato, una temática propia. El director musical de Marí Marí ama Río de Janeiro y por eso le dio una impronta carioca tremenda a la comparsa”, comenta Emilse.

En cambio, aseguro que en el carnaval de Corrientes en general las comparsas tienen otra estructura, con un himno basado en melodías populares del momento, con otra letra y muchos más percusionistas que en las de Gualeguaychú. Aprovechamos a Emilse para que nos cuente que el de Gualeguaychú es un carnaval privado. Hay una comisión del carnaval integrada por cinco clubes que son los que financian la movida: “Es difícil que exista un sexto club que disponga del dinero suficiente para ingresar a la Comisión”. Al finalizar su rica intervención, Emilse nos regala un hecho de la historia del carnaval de Gualeguaychú que adquiere plena vigencia en nuestros días:

Existió una agrupación llamada “La barra divertida” que estuvo integrada por todos los homosexuales del pueblo, quienes solo podían ser mujeres a la vista de todos por esa noche. Hoy están reconocidos en el Museo del Carnaval, tenían la estética de las Drag Queen, fueron pioneros.

Arturo retoma la cuestión percusiva de nuestras murgas: “El rulo es tremendo, hacen eso y no hay caso, son cuarenta redoblantes haciendo un rulo”, y con este comentario quiere expresar el sonido prevalente de la mayoría de las murgas del conurbano que, a su criterio, les quita riqueza musical. “Cuando vos le ponés a la gente varios instrumentos para que elijan, lo primero que tocan es el tambor, no van a elegir el violín”, agrega tratando de buscar una explicación simple que viene de su experiencia profesional, puesto que con Deltambor interviene en convenciones y congresos de profesionales no músicos, con la propuesta de que cada uno toque un instrumento de percusión, aunque en su vida hayan soñado con ser intérpretes. El resultado es que al instante y sin ensayo se forma una banda de 200 o 300 integrantes que le pone el moño al cierre del evento.

## Federico Nuciforo

La fábrica Nucifor se encuentra alojada en la propia casa de la familia Nuciforo, en el barrio de Rincón de Milberg. Cuando logré encontrar la dirección, golpeé las manos y un señor me abrió la reja que estaba con candado invitándome a pasar, surcamos un pasillo con galería bien pegados a la pared, ya que un perro bastante enojado, y por suerte para mi atado, no paraba de ladrar. Superado el escollo, comenzamos a atravesar los espacios intrincados que conforman la fábrica, puesto que se despliega en cada rincón de la casa de familia. Para recorrerla subimos y bajamos escaleras, entrepisos, cruzamos patios, pequeños tinglados, abrimos puertas grandes, cerramos puertas chicas, un verdadero laberinto para el visitante. El escritorio de Federico se encuentra en un entrepiso cubierto de estanterías, está lleno de papeles y me llama la atención que no tenga silla. Cuando observo su ropa de trabajo no quedan dudas: en esta empresa no hay CEOs, es toda gente que labura.

Federico cuenta que en el año 1929 su padre creó la fábrica en Parque Centenario, ciudad de Buenos Aires. Él comenzó a trabajar allí en 1962, cuando se trasladaron a Tigre. Nucifor fue la primera fábrica argentina de instrumentos musicales de percusión. Fabricaban baterías, pero hoy es el producto que menos venden, ya que no se puede competir con el importado. En la década del 60 hubo otras fábricas nacionales, como OMEL y CAF, hoy solo Nucifor queda en pie.

Federico nació en Parque Centenario y cuando tenía siete años la familia se mudó a las Islas de Tigre en Río Luján, entre el Río Caraguatá y el Carapachay. Allí vivió hasta los 18 años, mientras la fábrica permanecía en Capital: “Mi viejo viajaba todos los días desde las islas. Yo le rajo a la capital porque me vuelve loco”.

Federico cuenta que es en los años 60, cuando aparecen las murgas, las primeras fueron Los Bambys de Tigre, Los Bacanes de San Fernando y Los Galanes de Carupá. Quienes introdujeron las trompetas fueron los Dandis de Victoria entre los años 1965 y 1970. Los Galanes de Carupá fueron los primeros en incorporar el redoblante, asegura, y confirma las versiones de los anteriores entrevistados.

Primero hacíamos los redoblantes para las baterías, pero después comenzamos a hacerlos más chatos y económicos para las murgas. Los bombos con platillo se usan en Capital, acá no. Los bombos con parches de cuero los usaban las bandas militares y los tocaban con mazas; las murgas les manguaban las mangueras gastadas a las estaciones de servicio para tocar el bombo.

Las tres marcas más importantes de baterías nacionales fueron Strike Drum, CAF y Colombo. La Strike Drum era la de lujo que hacía Nucifor, “ahora solo hacemos las baratas porque no conviene hacer las buenas”.

Los zurdos vienen de Brasil, pero para pijotear le sacamos un parche. Nosotros le vendemos a todo el país. Las hinchadas de fútbol también nos compran los bombos: River, Boca, Gremio de Brasil, Colo Colo de Chile. Hace poco los de Gremio vinieron con una camioneta RAM y un tráiler largo y se llevaron 16 zurdos de 24 pulgadas, 16 de 20 pulgadas y un bombo de 40 pulgadas. En Brasil los bombos más grandes que hacen son de 22 pulgadas y no hacen redoblantes baratos como nosotros. De Bolivia y de Uruguay también vienen a comprar bombos.

Cuenta que el año 1983, con el regreso de la democracia, fue récord de ventas: 1600 bombos y 600 redoblantes; la mitad la vendió la casa de instrumentos musicales Daiam que está en el centro: "Lo compraban peronistas, radicales, sindicatos; los de la JP eran azules y los de los radicales, morados".

Los bombos que llevan las hinchadas salen de aquí pintados con sus colores, los grandes de 40 pulgadas son de las barras bravas, lo tienen que cargar entre dos personas.

Mi viejo, mi vieja y mis cinco hermanos son músicos y yo no, mis manos son un garrote. Mi viejo vino de Sicilia y mi vieja de Milano. La familia de Italia eran todos músicos, mi viejo tocaba todos los instrumentos. Ahora, los 16 primos, hijos de los cinco hermanos, no tocan nada, pero los nietos son todos músicos. Mis abuelos también eran músicos. Mi hijo actualmente tiene una casa de música.

Mi viejo se levantaba en la isla a las 8 de la mañana y empezaba con una hora de violín, una hora de clarinete y así con cada instrumento. Tocaba la gaita en una romería española en Buenos Aires, pero no podía hablar porque la cagaba, debía ser español y hablar en gallego; me acuerdo que en casa practicaba: "*Io sono del Miño*". Mi mamá era bailarina clásica, se llamaba Angelina del Bono y mi papá Enrique Nuciforo. Una vez mi viejo se cayó del balcón sin baranda y ya era grande, no le quiso hacer la baranda a la escalera ni al balcón porque decía que el día que no pueda subir no sube más. Lo llevamos al hospital de Tigre y no tenía ni una sola fractura. A los 90 años murió de un ataque al corazón.

A la marca Nucifor le sacamos la "o" del apellido. Mi Tío hacía las bordonas, cien por día, laburó hasta los 97 años.

El auge de la fábrica fue en los años 60, en ese entonces hacía furor la música Beat. Nucifor publicaba avisos en la revista *Pelo*, una de las primeras publicaciones del rock nacional.

La nuestra fue siempre una empresa familiar, mi nieto está en tornería y mi hija, en administración. El máximo de personal fue de 16 personas, hoy somos 6. En 55 años solo tuve que parar la fábrica una semana por el Rodrigazo<sup>23</sup>.

Superamos todas las crisis. El secreto es que hacemos el 90 % nosotros. Los fierros y los cascos de madera; los cascos son de guatambú, la madera de la isla no sirve, no busques más que guatambú. No hay con que darle, el fresno se escama mucho.

Las matrices son todas nuestras. El cromado y la inyectora sale afuera; funcionamos como la Ford.

Acá no se puede programar de un año para el otro, una vez vinieron de una revista inglesa a hacerme una nota y me preguntaron: "¿Qué producción prevén para el año próximo?" Le respondí: "¿Me está cargando?, acá no se puede programar". El tipo no lo podía creer.

Al final, y después de llevarme a conocer toda la fábrica y a todos sus empleados, Federico se confiesa: "Nunca fui a Italia, pero conozco toda la Argentina, hace quince años que no voy de vacaciones, salgo por cuatro días nada más y después quiero volver a laburar porque no me aguanto".

## Estilo propio

Esta vez escribo el título en castellano para retomar el propósito de este trabajo. La selección de citas, de fragmentos de entrevistas, responde al objetivo de indagar cuáles serían las características esenciales de las murgas del conurbano o, mejor dicho, de la mayoría de las murgas del conurbano norte y oeste, que abarca los distritos de Tigre, Vicente López, San Isidro, San Fernando, Escobar, San Martín, Malvinas Argentinas, San Miguel y José C. Paz. Esas notas características pueden resultar un aporte para sentar las bases de un "Estilo Propio".

Los instrumentos de percusión sin dudas ocupan un lugar central en cualquier formación murguera, pero en el caso de las murgas del conurbano podemos subrayar aspectos muy singulares.

---

**23** Celestino Rodrigo fue ministro de economía del gobierno de María Estela Martínez de Perón en 1975. A pocos días de asumir, dispuso una serie de medias económicas basadas en un brutal ajuste que desencadenó una crisis terminal en el gobierno, convirtiéndose en la antesala del golpe militar de marzo de 1976. Ese lamentable episodio de nuestra historia es conocido como El Rodrigazo.

### 1) Bombo sin platillo y redoblante

Numerosas formaciones cuentan con ellos; en este caso la diferencia está en la constitución de las baterías con muchos bombos y, también, con muchos redoblantes; Andrés habla de 60 % de redoblantes en cada formación.

Todos los entrevistados aseguraron orgullosos que Los Galanes de Carupá fueron quienes introdujeron el redoblante en la murga, y lo hicieron valer otorgándole un gran protagonismo. Nuciforo también lo confirma y, además, diseña un redoblante más económico para ponerlo al alcance de todos. La introducción estelar del redoblante produjo la eliminación de los bombos con platillo. Al respecto Coco Vázquez sostiene: “El bombo con platillo no va con el redoblante”, por ende, es posible afirmar que la presencia central del redoblante terminó con el estilo porteño.

Una mención especial es para el bombo con parches de cuero y tocado con manguera, que pocas o casi ninguna murga hoy lo tiene, aunque Culebra afirma que la murga Talento de Barrio, del barrio San Pablo de El Talar, es la única que hoy cuenta con 30 o 40 bombos con parches de cuero. Cualquier viejo murguero de Tigre, con la melancolía propia de esos recuerdos imborrables que nunca perecen, dice haber visto, escuchado o tocado estos bombos. Andrés Bustos también confirma esa nostalgia:

“Esos bombos con tensor de sogá, parche de cuero y la manguera le dan un sonido especial. Los viejos murgueros añoran esos bombos”. Andrés agrega que los bombos de las murgas de Tigre “[...] son más chatos, se agarran con una mano y se le pega con la otra y también se hacen malabares revoleándolos”; es el tamaño lo que los hace más maleables, y también está la mano de Nucifor seguramente.

### 2) Ritmo

“El bombo con el redoblante es otro ritmo”, dice Coco Vázquez, aunque también afirma que el ritmo del redoblante cambió, refiriéndose a aquella legendaria batería de los García y el Lobito Lavigna que tocaban como maestros. Hoy hay zurdos y repiques que antes no existían. Desde un punto de vista más técnico, Andrés Bustos afirma que hay en estas murgas una particularidad en la subdivisión del ritmo que denomina *pie ternario* y aclara que los compases son de cuatro cuartos como en la murga porteña y la de Montevideo, pero la subdivisión suele ser más ternaria. También destaca la presencia de seisillos en el ritmo.

### 3) Baile

“A mí me vuelve loca la música, escucho un repique y me pongo a bailar”, dice Ivana Denoni, y sobre la relación entre danza y percusión Coco Vázquez sostiene que “el baile acompaña el ritmo del bombo, se acabó la patada porque no va con el ritmo”. Por su parte, Andrés Bustos afirma que las danzas del carnaval están asociadas a la vida misma de los sectores populares, pero en este caso es singular el formato

del baile de las murgas del conurbano porque responden a su ritmo característico diferenciándose notablemente del baile de las porteñas que tiene una estructura propia. En nuestras murgas se destaca un personaje llamado “Bailarín Eléctrico”, que se mueve temblando en respuesta a ese percudir particular que provocan los redoblantes. “Yo rescato la autoestima, después de más de veinte años de prohibiciones en Tigre y en democracia, la danza y el ritmo siguen vigentes, no desaparecen porque ya pertenecen a su ADN cultural, algo que viene de sus ancestros y luchan por conservar”, asegura Bustos.

Lo ancestral está impregnado en la danza y el ritmo que nace en el bombo de diseño militar, pero de esencia africana. “Cuando tocan entran en trance y cuando bailan se comunican con sus muertos”, nos decía Ivi, reafirmando la vigencia de ese ADN cultural del que nos habla Andrés, por el que luchan para que no desaparezca.

#### 4) Formación

Coco Vázquez define claramente la formación de la murga: adelante van el estandarte y los niños chiquitos, después los más grandes y después el cuerpo de baile al lado de la batería. “Los travestis van intercalados en el medio, la figura principal, la Vedete, va dentro de la batería”.

En los corsos observamos que al final cierran con acompañantes, las abuelas con los cochecitos que transportan a sus nietos bebés, hijos de murgueros, asistentes y familiares que en algunos casos portan una bandera con leyendas alusivas, homenajes a murgueros fallecidos o reclamos barriales del momento. El transcurso en el corso es con formato de desfile, como bien señala Coco Romero, consecuencia de la influencia de las comparsas y la estructura del “Corsódromo”<sup>24</sup> que se diseñó en Tigre, a pedido de las murgas, llegando a tener seiscientos metros, mientras que en los corsos porteños prevalece el planteo escénico.

#### 5) Vestimenta

Aquí se ve representada la heterogeneidad de las murgas del conurbano en su máxima expresión. Al comienzo, para diferenciarse, suprimieron la levita y el frac por la chaqueta o blusa de los candomberos. Coco Vázquez nos cuenta que suprimieron la galera porque era molesta en los viajes. Pero en Tigre también hay algunas murgas que tienen levitas y galeras, hay otras que tienen plumas y hay una con carrozas que siempre aclaran que es Comparsa. Pero no faltan las que no llegan a la modista y desfilan con remeras, a veces con el nombre del supermercado del barrio. En este ítem no hay acuerdos válidos, vale todo... tampoco hay reclamos. Elegantes

---

<sup>24</sup> *Corsódromo* es una palabra compuesta (*corso*: lugar del carnaval; *dromo*: lugar donde se realizan carreras). Está vinculada con *sambódromo*, que en Brasil designa el lugar donde se desarrolla el carnaval de Río de Janeiro, y fue adaptada a nuestro país reconociendo al Corso como el lugar del carnaval rioplatense, pero referenciándose en el carnaval de Río.

de Rincón es considerada la mejor murga por todos actualmente y su indumentaria es muy parecida a la de la murga porteña.

## 6) Organización

Ivi lo dice claramente: “Yo soy una laburante, tengo una rutina diaria, tengo mi familia ordenada y si tengo una murga también debe ser ordenada. Si tu vida no está ordenada, tu murga tampoco, ahí está la clave”. Muchos reclaman por la falta de organización, esta es una “etapa de transición”, afirma Culebra, pero ¿qué pasa con los que no laburan? A partir de los años 90 en la Argentina se llevó adelante un proceso de “desinstalación” de la cultura del trabajo, no olvidemos que el trabajo además de dignificar a las personas les organiza su vida. Y si a eso le sumamos los reiterados ciclos de interrupciones y prohibiciones, nos encontramos con este presente disperso, con algunas murgas organizadas, con otras no tanto, y con las que buscan denodadamente un estilo propio con base en tenues certezas transmitidas oralmente que las llevan a un lugar inacabado, ese lugar que no les permitieron completar, como dice Ivi: “Al pobre que no tiene nada le quedan las otras murgas, pero atenete a las consecuencias”.

## 7) La presencia del Estado

Coincidimos con Coco Romero en cuanto a la importancia de la presencia del Estado en el apoyo a las expresiones culturales de los sectores populares, tal como afirma al comienzo del ensayo: “Hay que hacer un trabajo de fondo. La gente sola no puede. Tiene que haber una colaboración mayor del Estado. Es una decisión cultural y política”. Así comenzamos en la gestión de este tema, registrando a las murgas como Centros Culturales, gestionando su personería, abriendo un registro oficial de murgas y comparsas cada año, fomentamos la creación de una Federación de Murgas de Tigre, que después se dividió en dos Federaciones y luego en tres, se entregaron subsidios. Comenzamos con 11 murgas y una comparsa y llegamos a más de 60 agrupaciones en 6 años. Se discutió en asambleas reglamentos consensuados, se armaron jurados, se pagó el subsidio por puntaje, se les pagó a todas lo mismo y se les entregaron trofeos, se sortearon los horarios del desfile de cada murga en el corso oficial, en asambleas democráticas. Idas y venidas varias veces, para desembocar después de ocho años en una Ordenanza Municipal (3548/2016) con la que todos coinciden que es un buen punto de partida. Andrés Bustos opina al respecto:

La murga de Tigre no tiene un formato definido aún. En Montevideo o CABA existe un marco regulatorio al que deben ajustarse. En CABA desde la vuelta a la democracia y de la mano de Coco Romero se reglamentó con categorías. En



Montevideo hay cinco categorías y son muy distintas, en todas se canta, no se baila y se tocan tambores. Hubo que llegar a acuerdos.

## Un final con dos cocos

Para ir llegando al final proponemos un contrapunto inventado entre Romero y Vázquez que enriquece este análisis: En su libro *La Murga Porteña* (2013), Romero reivindica a la murga bonaerense<sup>25</sup> cuando afirma que en los años setenta fueron las que siguieron manteniendo en alto la pasión murguera, actuando en la ciudad como podían, ratificando, así, las palabras de Coco Vázquez cuando afirma que durante la dictadura las murgas de la capital pasaron a retiro. Reconoce también Romero que las murgas del conurbano no tuvieron ningún prejuicio en influenciarse con las comparsas, habla de un “cruce con total naturalidad” (Romero, 2013); también señala que sumaban instrumentos de vientos y vedetes. Asegura que este cruce con la comparsa trajo aparejada la “valoración del desfile por encima del planteo escénico” (Romero, 2013). La formación que plantea Coco Vázquez poco tiene que ver con la murga porteña. También coinciden en que para adaptarse a la situación de represión que se vivía suprimieron las canciones. Coco Vázquez confiesa: “En una época tuvimos canciones, pero se perdió; en la murga porteña el canto tenía contenido político, en las nuestras eran alegorías de la murga”.

Romero destaca la incorporación masiva de la mujer, multiplicando la envergadura de la murga, característica que también asocia con las comparsas. Al respecto, podemos mencionar que en la murga uruguaya, aún hoy, hay muy pocas mujeres. Fue en el conurbano donde se empezó a hablar de murgón: “esto marcó un cambio muy fuerte en la murga, ya que originalmente tenían pocos miembros y una estructura principalmente masculina” (Romero, 2013). Coco Romero también nos cuenta en su libro que llegó a salir dos veces en una murga de San Martín: Los Funerbreros, en obvia alusión al Club Chacarita Juniors, en la que pudo observar estas formas distintas a las de la murga porteña a comienzos de los años ochenta.

---

**25** Romero coincide también con definir como murgas bonaerenses a las del conurbano norte y oeste, ya que su experiencia la llevó a cabo en la murga Los funerbreros de San Martín. Las murgas del sur del conurbano son de estilo porteño.

## ¿Qué hacer?

El título de este cierre no trata de parafrasear la obra de Vladimir Ilich que le tomó prestado a la novela de Nikolai Chernyshevski, es la pregunta que todos se hacen, pero pocos pueden responder: ¿qué hacer para definir el estilo de la murga del conurbano?

Si empezamos por el principio, debemos reconocer que no solo para Baby Etchecopar<sup>26</sup> —o para los nuevos colonos de los barrios cerrados—, la murga no representa un hecho cultural, también existen aún hoy muchos sectores ligados de alguna forma a la cultura, que tampoco la consideran.

Si decimos que la cultura está relacionada con los elementos característicos que la conforman representando el sentir, el pensar y la forma de ver el mundo de cada grupo de seres humanos, la murga del conurbano, con su forma aún incompleta, representa fielmente la cultura desagregada de un grupo de argentinos, hoy nativos de un territorio obligado, pero hijos del desarraigo de sus mayores, que no tuvieron otra opción que acumularse en los tres cordones que rodean a la capital en busca de una posibilidad que su propia tierra les negara.

Es necesario completar este proceso cultural inconcluso y para ello debemos empezar por reconocerlo. Es necesario darle otro valor, agregarle contenidos —como dice Coco Romero, y como hizo Juan Merello en San Fernando— y, para ello, contar con la presencia del Estado en esta etapa constitutiva debe ser central, “la gente sola no puede”. Debe ser una decisión cultural y política.

En las murgas del conurbano reina la desigualdad, a imagen y semejanza de gran parte de la sociedad argentina. Como dice Ivi, al pobre que no tiene nada le quedan las otras murgas, pero advierte que debés atenerte a las consecuencias. Ahí es donde el Estado debe emparejar.

En este trabajo junté testimonios, hablé con los protagonistas, revolví un poco en la historia y leí a varios de los que saben del tema, podemos decir que ya encontramos algunas pistas como para comenzar a darle forma e identidad a la murga del conurbano. Andrés Bustos me decía que con el folclore pasó lo mismo y que después de muchas discusiones se lograron acuerdos que determinaron la identidad

---

**26** Transcripción textual de las opiniones del animador Baby Etchecopar en su programa de radio (Programa Baby o muerte, en Radio AM 710, 6 de marzo de 2017. Disponible en: <https://youtu.be/tUz-CxACGQns>): “El intendente de Tigre hizo una payasada de un corso, en el camino de los remeros le cortó el camino a toda la gente que vive en Tigre para que cuatro negros vayan a bailar la rumba, déjense de hinchar las bolas hermano empiecen a gobernar para Tigre porque ustedes se llevan fortuna de los impuestos de Nordelta de la gente rica, empiecen a devolverle a la gente lo que la gente le paga, el intendente es un sinvergüenza, te pone multas, Tigre es una mierda, el camino cortado para que cuatro marmotas que los votan les hacen una cuadra y media de murga, les ponen gradas porque los votos de la villa son de ellos entonces para poner contentos a los grones [...]”.

de cada ritmo y estilo característico de las músicas que representan a las provincias argentinas.

En Montevideo existe un marco regulatorio preciso, regentado por una Comisión del Carnaval, algo así como la FIFA del carnaval uruguayo. Delimitaron cinco categorías y todas muy distintas, donde se canta, pero no se baila, y se tocan tambores. Hubo que llegar a acuerdos muy trabajosos para cerrar el esquema. Algo parecido, con respecto a la estructura, ocurre con el Carnaval de Gualeguaychú. También en CABA desde la vuelta a la democracia se reglamentó a la murga porteña agrupándola por categorías.

En Tigre, durante el año 2016, se logró la sanción de la ordenanza municipal que en su artículo primero establece el marco regulatorio para las murgas y comparsas del municipio y deroga toda normativa anterior. Se crea el Registro Municipal de Murgas y Comparsas que se abre cada año, además del comité organizador del carnaval, integrado por funcionarios municipales y dos representantes murgueros. Asimismo, la ordenanza establece que los únicos corsos autorizados serán los oficiales, con entrada libre y gratuita. Por último, incorpora el reglamento de murgas y comparsas, consensuado con todos los murgueros en 2012.

Todavía queda mucho por hacer, habrá que juntarse y convocar a todos nuevamente a una asamblea, proponer, opinar, escucharnos, poner las cartas sobre la mesa, cerrar acuerdos sobre los aspectos básicos que la murga del conurbano debe tener para consolidar su identidad, escribir esos acuerdos en un papel que lleve la firma de todos, señalar con precisión qué sí y qué no en la murga del conurbano y meterle redoble.

## Referencias bibliográficas

- KARTUN, M. (1975). *Revista Crisis*, N.º 22.
- KARTUN, M. y J. Dubatti (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- MARTÍN, A. (2015). "Candombe, progreso y blanqueamiento forzado en los festejos del carnaval de Buenos Aires a fines del siglo XIX". *La política cultural en debate, diversidad, performance y patrimonio cultural*. Crespo, Carolina; Morel, Hernán y Ondelj, Margarita (comps.). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- (mayo-junio de 2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *Memorias*, Año 13, N.º 32.
- ROMERO, C. (2013). *La murga porteña: historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- ROSSI, V. (1958). *Cosas de Negros*. Buenos Aires: Hachette.
- SABORIDO, P. (2020). *Una historia del conurbano*. Buenos Aires: Planeta.



# Costumbres chivilcoyanas de antaño

Rubén Osvaldo Cané

Aunque se ha titulado a este trabajo “Costumbres chivilcoyanas de antaño”, algunas de ellas no son exclusivas de nuestra ciudad, sino que son regionales y otras, incluso nacionales. Fue agregado el gentilicio “chivilcoyanas” porque hemos abrevado en fuentes periodísticas e históricas de nuestra ciudad, Chivilcoy. En cuanto al marco temporal, algunas de las costumbres narradas hunden sus raíces en el siglo XIX y en este trabajo se ha extendido el relato hasta las primeras décadas del siglo XX. No obstante, muchas continúan hasta nuestros días.

## Las romerías

Las romerías eran fiestas populares que realizaba la colectividad española y duraban entre tres y cuatro días. Había servicio de cantina y se bailaba. Comenzaban el 12 de octubre, que en esa época se festejaba. No solo lo festejaban los españoles, sino también el resto de la población, porque se consideraba al descubrimiento de América como un gran acontecimiento y, aunque se empleaba la palabra *conquista*, todavía el hecho histórico no sufría los cuestionamientos actuales. Faltaba aún que transcurriera casi un siglo para que la fecha fuese resignificada.

Estas romerías españolas se desarrollaban en las plazas España y Montevideo, actual Plaza Moreno, que, si bien Antonio Schifini en sus memorias no las ubica en el tiempo, inferimos que se realizaron a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, como lo atestigua la guía Aramburu de 1907 de la ciudad de Chivilcoy.

La Plaza Moreno estaba circundada por plantas de eucaliptos. Para animar estas fiestas venían gaiteros de Buenos Aires, y de Chivilcoy era contratada la banda de música que dirigía el maestro Cayetano Fitipaldi. A ellos se sumaban muchos guitarristas españoles que divertían al público con canciones cómicas. También había dos cantores que, después de interpretar varios temas, pasaban un platillo entre los concurrentes para solicitarles una moneda a modo de compensación por su actuación.

## El barrio de la plaza Varela en el novecientos

El poeta chivilcoyano Francisco Ernesto Palmentieri tenía una particular visión de un barrio muy popular de Chivilcoy como lo fue siempre la Varela, “su relato aunque impregnado de inexactitudes o exageraciones” —según apuntara en su momento José María Grange—, sirve al menos para darnos una idea aproximada del citado barrio a comienzos del siglo XX. Lo que sigue es un fragmento de una crónica lugareña escrita por Palmentieri y publicada en el fascículo N.º 4 de las *Crónicas del Ayer Chivilcoyano (1975)* de José María Granje, en donde rememora algunas costumbres y señala algunos cambios que fueron modificando el aspecto del barrio Varela.

[...] La Varela, con sus eucaliptos sombríos y gigantes, presentaba de noche el aspecto de una gran boca de lobo, abierta, lista para tragarse a cuanto bicho pasara...

Quando un hombre tenía ganas de suicidarse, no tenía más que ir de noche al barrio de la Varela y le sacaban boleto para el otro mundo.

Era la boletería de la muerte. Pero si los boleteros se equivocaban y daban medio boleto, en vano era que el herido clamara socorro, en aquellos tiempos en que se moría sin los auxilios de la santa religión... En tales trances, ni los milicos se aproximaban hasta el herido para auxiliarlo. Entonces, la vida de un milico no valía... un peso.

[...] Mientras el barrio del Pito [daba] brazos para levantar las cosechas, el barrio de la Varela se especializaba en... sirvientas... Casitas sencillas, modestas, pobres [constituían] la edificación... del barrio. En muchas de ellas se [observaba] que el concepto de embellecimiento [iba] ganando terreno: jardincitos formados con flores que pertenecieron a los paseos públicos, de otras que se reproducen por estaca o por acodo, daban un aspecto característico a ciertas edificaciones del barrio.

Le [iban] quitando poco a poco esa monotonía de siesta, ese abandono gauchesco, esa tristeza de estilo campero que, hace muchísimos años, las guitarras de cantores nostálgicos lagrimearon en los patios desnudos.

Son las sirvientas, que poco a poco van terminando con todo lo típico y original del barrio, llevando a la práctica en sus hogares lo que observan en la casa de sus patrones...

Y se lamentaba Palmentieri al señalar:

Ya no queda del viejo barrio más que el recuerdo melancólico de su pasado... Se fueron para siempre... sus bailes populares, sus estilos quejumbrosos en las noches de luna, sus jugadas de lotería y la alegría de sus velorios de angelitos

[niños]. Han muerto asesinadas por el progreso, sus reuniones domingueras, sus clásicas tortas fritas y el mate amargo como aperitivo del churrasco opíparo y oloroso... (Grange, 1975, N.º 4, pp. 9-12)

## El sindicalismo

En cuanto a los trabajadores, los hombres de la generación del 80 y los que le siguieron hasta completar el período 1880-1916 era liberales y por ello se declaraban totalmente prescindentes en materia social. Consideraban que el Estado nada tenía que hacer en ese ámbito excepto cuidar el orden y la propiedad privada.

La ausencia de leyes sociales provocó abusos por parte de los patrones y trajo como contrapartida la reacción de la clase trabajadora, que comenzó a agruparse para defender sus derechos al impulso de doctrinas traídas por los inmigrantes, como eran el anarquismo que se proponía lograr la igualdad social mediante la destrucción de todos los estados y la unión fraternal de todos los trabajadores del mundo unidos a sindicatos, cuyos afiliados estarían agrupados según la profesión y se proponían crear un mundo donde se gozaría de amplia libertad, la propiedad privada sería abolida y reemplazada por la propiedad colectiva de los bienes. Nadie padecería necesidades en el mundo pues los trabajadores solidariamente con su trabajo se proveerían de todo lo necesario para vivir dignamente. Negaban la existencia de Dios y por lo tanto rechazaban a la Iglesia como institución.

Propulsaron la lucha violenta contra los ricos para hacer que la clase trabajadora tome el poder. Por ello fueron proscritos y no formaron un partido político, pero sí crearon sindicatos y tuvieron su propia organización obrera: FORA (Federación Obrera Regional Argentina).

En cambio los socialistas, si bien coincidían con los anarquistas en buscar la justicia social, en ser ateos y en ser partidarios de la propiedad colectiva, diferían en los medios de lucha. Los socialistas en vez de la lucha armada preferían fundar un partido político y procuraron llegar al poder mediante el voto del electorado.

Cuando los conflictos se agudizaban, recurrían a la huelga y a las manifestaciones de protesta, pero no querían destruir al Estado, sino fortalecerlo y ponerlo al servicio de los trabajadores; por ello diferían en los métodos con los anarquistas, no perpetraban atentados y no se unían a estos, sino que, por el contrario, le disputaban la adhesión popular, tratando de controlar sindicatos y creando su propia central obrera, que fue la UGT (Unión General de Trabajadores). Las decisiones en estos organismos se tomaban en asambleas convocadas al efecto, donde todos los trabajadores estaban en pie de igualdad, tenían derecho a voz y voto y por simple mayoría se aprobaban las mociones. También así pensaban gobernar los anarquistas cuando triunfaran en todo el mundo.

Estas ideas eran una reacción contra el trabajo de sol a sol y de lunes a lunes. Estamos hablando de un tiempo sin leyes sociales, es decir, sin feriados, vacaciones, aguinaldos, sin leyes de jubilación, sin derecho a sentarse en el trabajo, época en la que el salario podía ser disminuido por ser trabajador de sexo femenino o menor de edad, o porque lo considerase oportuno el patrón, habida cuenta de que los salarios se regulaban por ley de la oferta y la demanda. No había obras sociales que cubrieran los gastos que pudiera tener la persona que trabajaba por atención médica o medicamentos. Esta fue la situación de la clase trabajadora argentina durante el siglo XIX y para revertirla los trabajadores comenzaron a formar sindicatos.

Chivilcoy, que también padecía la situación social descrita, no fue ajeno a ese fenómeno, y para relatarlo hemos de basarnos en el testimonio de uno de los protagonistas de esta lucha social. Nos estamos refiriendo al señor Pedro Panzardi, quien señala que el sindicalismo obrero en Chivilcoy comenzó a principios del siglo XX fogueado por anarquistas que estuvieron breve tiempo en la ciudad.

Fueron simples movimientos de resistencia ante la inhumana opresión patronal y con el justo intento de mayores salarios y menos horas de trabajo. El origen sindical propiamente dicho fue inspirado por inmigrantes golondrinas<sup>27</sup> del denominado Libre Pensamiento. Esa doctrina revolucionaria y transformadora de la sociedad puso en alerta al grupo “feudal-conservador” alarmado por la siembra ideológica de los misioneros laicos. Los nombres de estos pioneros no han sido recogidos por la Historia. Solamente resaltaremos la transcendencia educativa del Colegio Ítalo Argentino, fundado a principios del siglo XX por el maestro don Francisco Gicca, ejemplo de hombre instruido en el Libre Pensamiento, consagrado a impartir una enseñanza moderna y laica. Resultó el aula escolar primaria y, simultáneamente, laboratorio de las nuevas doctrinas sociales.

En ese doble juego educacional se preparaban y capacitaban alumnos hijos de inmigrantes europeos. Hubo también otros soñadores de futuro, con residencia temporal o permanente en Chivilcoy, predicadores de las ideas que apuntaban a lograr la redención de los trabajadores.

Pero la formación y dirección de las nacientes agrupaciones de oficios profesionales estuvo a cargo de jóvenes nativos del pueblo, imbuidos de las nuevas ideas de los difusores del anarquismo, quienes izaron el rojo pabellón de la emancipación obrera, dándole su estructura básica y un contenido definido.

La iniciación correspondió a los obreros panaderos en los primeros años del siglo XX. Tenían que trabajar de noche, en extensas jornadas y en las peores condiciones de comodidad e higiene. Se carecía de los elementos mecánicos para la

---

<sup>27</sup> Personas que residen transitoriamente en un lugar. La expresión *inmigrantes golondrinas* se utilizaba en el período 1880-1914 para definir a aquel inmigrante que venía a trabajar al país durante los meses de verano para levantar las cosechas y que se iba a su país en invierno.



elaboración del pan, utilizándose los brazos e incluso los pies. Durante la elaboración del amasijo y la espera hasta que la masa levava se generaba un clima de impaciencia y nerviosismo, lo que sumado a la ingesta de bebidas alcohólicas hacían que estallaran violentas discusiones entre ellos. La organización de la sociedad fue obra de un panadero (golondrina) con ideas vanguardistas. Aportó la idea de implementar la changa solidaria, que consistía en destinar la ganancia de un día de trabajo a favor de un compañero que estuviese desocupado. Esta iniciativa mejoró la relación entre ellos y estimuló la fraternidad. Lo que derivó en la creación del gremio. Ese gesto mantuvo la unidad y la asistencia mutua de casi todos los obreros panaderos.

Es probable que el segundo movimiento de carácter gremial corresponda a los carreros transportadores de cereales. Se estima que hacia los años 1905 y 1906 había más de quinientos vehículos de 4 y 5 estacas, cargando de sesenta a noventa bolsas de setenta kilogramos cada una. Es decir, que las cargas transportadas oscilaban entre los 4200 y los 6300 kilos. Estos carros eran tirados por siete u ocho caballos. Estos trabajadores eran autónomos y cobraban un tanto por bolsa y por distancia recorrida. Su trabajo comenzaba a medianoche para realizar el viaje de ida y vuelta con carga en chacra y descarga en los galpones donde se guardaban los granos.

El menosprecio de los cerealistas, unido al mísero pago que recibían y el favoritismo que ejercían sobre los que esperaban carga, dio motivo a la creación de la propia sociedad, estableciéndose un régimen de distribución de cargas y planillas de valores por legua recorrida. Dirigida por un dueño de carro, también en cierto modo contagiado por la ideología anarquista, adquirió notoriedad hasta que un incidente desgraciado —posiblemente fomentado por la parte interesada en desunirlos— provocó la disolución de tan importante entidad gremial.

Poco tiempo después se produjo un movimiento de los obreros albañiles, importante gremio local, que obtuvo mejoras salariales y concretó la jornada limitada de nueve horas en verano y ocho en invierno. Este gremio posee el privilegio de haber obtenido jornada máxima de trabajo, rompiendo con el tradicional desempeño de sol a sol.

En el año 1914 se fundó el centro socialista Hijos del Pueblo, por iniciativa de tres idealistas radicados en la ciudad: Eulogio Duarte, Isidoro Ayala y Efin Brudnick. La nueva corriente doctrinaria, reformista y democrática quedó enfrentada al anarquismo y anexó a su céntrico local social la primera biblioteca obrera, que atraía a jóvenes trabajadores interesados en conocer el nuevo ideario. Ese humilde centro se convirtió en una Universidad Proletaria, en cuya “aula magna” dictaban clases de socialismo y organización obrera los citados iniciadores junto con algunos anarquistas de la primera hora que se habían convertido en socialistas. La asimilación de la doctrina de Marx y Engels formó la columna vertebral del sindicalismo chivilcoyano durante las primeras décadas del siglo xx, integrada por el entusiasmo y la decisión de muchachos del pueblo que habían aprendido a leer y a escribir en las clases que

se impartían en la Biblioteca Obrera. La confluencia de anarquistas y socialistas dio origen a una tercera posición en la que se produjo una conciliación de ideales. La primera intervención directa (1914) se produjo en un conflicto gremial de los panaderos, movimiento de larga duración, alentado por las encendidas arengas de los jóvenes socialistas. Se logró un triunfo total, que culminó con la firma de un convenio entre patronos y obreros.

Al año siguiente (1915), organizado el Sindicato de Obreros y Albañiles, se produjo la paralización de esas actividades por un reclamo de una serie de mejoras y la vigencia de la jornada de ocho horas diarias. También se extendió por quince días la huelga y se obtuvo la firma del pliego de condiciones por parte de los empresarios. Esos éxitos sirvieron de estímulo para los demás oficios y artesanías. Se organizaron los siguientes sindicatos: Pintores de Obra, Fideeros, Estibadores, Ladrilleros, Sastres, Carreros Fleteros, Zapateros, Gráficos y Cocheros.

Merece destacarse la Sociedad de Costureras, Pantaloneras y Chalequeras, integrada por mujeres confeccionistas de vestidos, cuyo trabajo “a destajo” era agotador, con escasa retribución. Pionera e impulsora de ese importante sector obrero femenino fue doña Rosa N. de Cordisco, defensora de los derechos de sus compañeras (Panzardi, 1976: 4-6).

## La solidaridad

Hemos de referirnos ahora al Asilo San Pascual, entidad de bien público que fue obra de Clarisa Villamil, una benefactora que habría llegado a Chivilcoy en 1894. Se ha ocupado de investigar su vida el señor José María Gómez Aragón, quien en su artículo titulado “Asilo San Pascual. Filantropía a la criolla de una noble mujer”, publicado en el N.º 11 de las *Crónicas del Ayer Chivilcoyano* (1976), supone que fue Hermana de caridad de una Congregación de la Compañía de Jesús. En esta ciudad, Clarisa Villamil advirtió la presencia de muchas personas que padecían carencias materiales y espirituales; especialmente estas últimas se hacían sentir sobre niños y ancianos. Entonces sintió la necesidad de hacer algo para remediar esos males y puso manos a la obra: fundó un asilo<sup>28</sup> en el cual volcó sus recursos económicos y, como no fueron suficientes, buscó y obtuvo la ayuda económica de otros particulares. Puesta en marcha la obra, adquirió cada vez mayor importancia dentro de la sociedad y su encomiable labor hizo que allí los desvalidos tuvieran un lugar donde

---

**28** En una carta redactada por Clarisa Villamil, que fue dirigida al intendente Enrique Taramasco el 18 de enero de 1923, expresa que hace veintinueve años que fundó el Asilo San Pascual, lo que nos da como fecha de fundación 1894. Por lo tanto, podemos inferir que su llegada a Chivilcoy se produjo alrededor de esa fecha. Una copia de esa carta obra en poder de los familiares del Sr. Luis Fontana.

alimentarse y recibir cariño. Simultáneamente, Villamil fundó dentro del Hospital Municipal una embrionaria escuela primaria.

Tanta y beneficiosa labor repercutió en la sociedad y fue sumando adhesiones de personas que colaboraron con la institución en importante número, a las que se sumaron las autoridades municipales. De esta manera, el Asilo San Pascual comenzó a recibir ayuda oficial: la Municipalidad de Chivilcoy le asignó un subsidio con el cual la institución amplió sus servicios para ocuparse de la salud de los internos.

Afortunadamente, Clarisa Villamil contó con colaboradores, pues no solo se necesitaba dinero para realizar la obra de protección y redención, en especial de niños sin hogar, sino que hacían falta personas que atendieran a esos asilados. Téngase presente que se les dio techo, comida, ropa, remedios y demás cuidados a casi cuarenta personas.

En 1907, el Sr. Justo Aramburu, al redactar su guía del Partido y Ciudad de Chivilcoy, resaltaba la labor social de dos instituciones: El Asilo San Pascual, del cual dice que fue fundado en 1895, y la también encomiable labor del Patronato de la Infancia, y destaca la generosidad de un grupo de damas sensibles a los problemas sociales.

Estos son los textos que hoy constituyen un documento que prueba la abnegación de personas admirables:

#### *Asilo San Pascual*

Fue fundado en 1895. Este asilo, de propiedad de su directora la señora Clarisa Villamil, tiene personería jurídica y sostiene á sus asilados con la caridad que ella personalmente solicita del público.

Goza de una pequeña subvención municipal y puede alojar hasta treinta menesterosos de ambos sexos. Los doctores Santiago Fornos, Lauro y Antonio Novaro, prestan sus servicios gratuitamente en el asilo y suministran los medicamentos gratis, desde muchos años atrás.

Ya entrada en años, Villamil no pudo continuar su obra, se mudó a vivir a la ciudad de Buenos Aires, donde falleció el 18 de julio de 1930 a los 82 años. Sin su presencia y sin sus continuadores, su obra se interrumpió.

Otra institución de bien público fundada en este periodo es el Patronato de la Infancia, creado por iniciativa del señor Alberto Ortiz<sup>29</sup> el 14 de mayo de 1899, con el fin de ayudar a paliar las necesidades de la minoridad abandonada y de los niños carenciados que concurrían a las escuelas primarias.

Las gestiones que se realizaron para darle vida a esta institución fueron muchas. Finalmente, la señora Petrona Calderón de Ortiz donó el terreno que actualmente ocupa la institución y que fue aceptado el 9 de diciembre de 1903, con lo cual quedó

---

**29** Quien se desempeñaba en ese entonces como presidente del Consejo Escolar de Chivilcoy.

solucionado el problema de la sede. Posteriormente, con fondos propios de la institución, fueron adquiridos cuatro solares en 1904, 1910, 1923 y 1939; en este último se había construido un Asilo de Varones.

En 1907, en la ya mencionada Guía Aramburu, se expresaba lo siguiente sobre esta institución:

#### *Patronato de la Infancia*

Esta institución funciona hoy en un vasto edificio propio, construido con el óbolo que la caridad pública puso paulatinamente en manos expertas y honradas. La digna comisión que administra esta sociedad pía está compuesta por respetables matronas que no han descansado hasta ver erigido en esta ciudad el comfortable local que hoy hace *pendant* con cualquiera de los mejores de nuestros edificios públicos<sup>30</sup>.

Esta labor despertó el sentido solidario de nuestra comunidad, que apoyó a la institución y le permitió ampliar su actividad e inaugurar su propia sede el 22 de diciembre de 1903, protegiendo a cuantas niñas lo necesitaban. La dirección de Patronato de la Infancia quedó a cargo de la señora Adelina Bivona de Mazza.

## El mutualismo

El mutualismo fue un movimiento económico de solidaridad social que se dio primeramente entre inmigrantes, al que luego se sumaron los argentinos, para ayudarse mutuamente al estar lejos de su tierra natal. La idea consistía en formar una sociedad a la cual los interesados pudieran asociarse voluntariamente y, mediante el pago de una cuota, brindarse ayuda mutua para obtener bienes y servicios a un precio razonable. A la vez, estas asociaciones promovían el acercamiento social entre personas originarias de un mismo país y arbitraban los medios para no perder sus tradiciones. Organizaban fiestas y conmemoraban las mismas fechas que se conmemoraban en sus países de origen, a las cuales, gracias a la integración que se dio en nuestro país, incorporaron también nuestras fechas patrias. Las sociedades mutuales eran a la vez un lugar de contención para amortiguar los efectos del desarraigo, un lugar de encuentro con sus connacionales donde socializarse y mantener vivas su lengua y sus costumbres. Tuvieron un desarrollo muy importante a partir de la segunda mitad del siglo XIX y mantuvieron intensa actividad hasta mediados del siglo XX cuando las Obras Sociales y las empresas privadas absorbieron muchas de

---

**30** A partir de 1908 estuvieron al frente del Patronato de la Infancia las Hermanas Dominicas de la Anunciata, quienes comenzaron a educar a las niñas. Estas monjas poseían el título de maestras normales.

sus funciones. No obstante, en la actualidad perduran desarrollando, generalmente y en su gran mayoría, actividades culturales abiertas a toda la comunidad.

En nuestra ciudad, los inmigrantes franceses fueron los primeros en adherir a este movimiento cuando fundaron la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos el 1 de mayo de 1865. Esta institución es pionera en su género.

Luego, el 7 de julio de 1867<sup>31</sup>, un grupo de inmigrantes italianos deseosos de brindarle a sus connacionales asistencia médica y económica fundaron la Asociación Filantrópica Italiana que, al poco tiempo, cambió su nombre por el de Sociedad de Socorros Mutuos Italiana, hasta que en la asamblea de socios realizada el 20 de marzo de 1868 se fijó el nombre que conserva hasta la actualidad: Sociedad de Socorros Mutuos Operaria Italiana (Lopardo, 2022). Su primer presidente y uno de sus fundadores fue Pascual Grisolia, quien donó el predio donde esta entidad funciona hasta nuestros días, es decir, en la Avenida Ceballos 37. Grisolia ejerció la presidencia de esta institución hasta el año 1909 en que fue reemplazado por el señor Nicolás Marino. Esta Sociedad de Socorros Mutuos es propietaria del edificio del cine-teatro Metropol. Desde un comienzo otorgó beneficios sociales a sus asociados y mostró su voluntad de hacer obras en favor de la comunidad.

En la misma fecha fue fundada la Sociedad de Socorros Mutuos Italia, que tuvo como primer presidente a Francisco Castagnino. La institución giraba dentro de la órbita de la Sociedad de Socorros Mutuos Operaria Italiana. Situación que se mantuvo hasta el 3 de diciembre de 1899, cuando se desvinculó de la Operaria Italiana y comenzó su vida autónoma.

Los españoles fundaron en Chivilcoy su mutual el 9 de julio de 1870. La Asociación Española de Socorros Mutuos de Chivilcoy albergó en su seno a numerosos inmigrantes españoles y vascos a través del compromiso de la ayuda solidaria entre sus miembros. Además, se convirtió en un reservorio cultural de las tradiciones hispánicas. Los requisitos que debían reunir quienes quisieran asociarse eran: ser español o descendiente “de conocida honradez” y contar entre los 12 y 60 años, requisitos que posteriormente fueron reformados. Su fundador y primer presidente de la primera Comisión Directiva fue el señor Antonio Echayde. Durante el siglo XIX ejercieron la presidencia de la institución: Manuel López Lorenzo, Esteban Arenas, Miguel Elosegui, Pedro Beltrán, Cirilo Laredo, Martín Izaguirre, José E. Fernández, José Fresno, Indalecio Cancelo, José Elosegui, Joaquín Elosegui y Nicasio De Nicolás.

Otra de las instituciones que vio la luz en Chivilcoy fue la Sociedad Argentina de Socorros Mutuos, que fue fundada el 9 de julio de 1905 y su primera comisión directiva estuvo presidida por el señor José Lago.

---

**31** Según Carlos Armando Costanzo, la fundación de la Sociedad de Socorros Mutuos Operaria Italiana se realizó simultáneamente con la Asociación Italia (2017: 9).

## La masonería

En la faz espiritual debemos mencionar la fundación el 6 de febrero de 1877 de la Logia Masónica llamada Luz del Oeste. Un grupo de diez personas fueron convocadas por el denominado Poderoso Hermano Gran Inspector General José Montero para dar comienzo a la vida institucional de la logia y fueron elegidos: José Moras, Grado 18, como Venerable; Carlos Fajardo, Grado 3, como Primer Vigilante; José Mujica, Grado 3, como Segundo Vigilante; Manuel López Lorenzo, Grado 3, como Orador; Rufino Acosta Cardozo, Grado 3, como Secretario; Aurelio Luna, Grado 3, como Tesorero; Nicanor Igarzábal, Grado 3, como Primer Expositor; Pedro Beltrán, Grado 3, como Hospedador y Aviet, Claude, Grado 3, como Maestro de Ceremonias. Estos hombres, además de ser masones, tenían en común la característica de no haber nacido en Chivilcoy (Caggiano y Ríos, 2000).

Esta logia tuvo como Venerable durante muchos años al señor José Moras, que fue un empresario rural y del comercio y una persona muy admirada por sus condiciones intelectuales y morales. Fue el jefe de una numerosa familia. Esta logia tuvo estos dignatarios: Carlos A. Fajardo, José Mujica, Aurelio Luna, Manuel López Lorenzo, Rufino Acosta Cardoso, Nicanor Igarzábal, V. Girgois, Claude Aviet.

Sostiene Birabent en su obra *Chivilcoy, después de un siglo* que esta sociedad defendía doctrinas liberalizantes, igualitarias, antidogmáticas y fraternales. Se supone que los más importantes hombres públicos de Chivilcoy, como Manuel Villarino, Miguel Calderón, Federico Soares, Francisco Ortiz, los hermanos Excoffier y otros<sup>32</sup> eran fieles al “Gran Arquitecto del Universo”. A la sociedad que funcionó en Chivilcoy se le asignó el número 55. Tenía su sede en la calle 25 de Mayo 84<sup>33</sup> y estaba vinculada a la Masonería Universal del antiguo rito escocés.

La logia participó en la protesta del año 1878, cuando se reaccionó en contra del recorte de las atribuciones de los municipios. Muchos de sus miembros firmaron una nota de protesta redactada en términos tan duros que les costó ir a prisión por un tiempo. También adhirió a la lucha de Garibaldi por lograr la unidad italiana, contribuyendo en la colecta que se realizó para enviarle dinero a Italia. Además, sus miembros ocuparon cargos en el gobierno del pueblo, en la Justicia de Paz.

---

**32** La lista se completa con los siguientes nombres: Martiniano Lobos, Bernardo Calderón, Luis A. Mohr, Felipe Bonnel, Pedro Beltrán, Vicente Cotignola, Luis Báncora, Luis Arrigoni, Vicente y Carlos Armando, Ángel Martocci, Pedro Fagetti, Juan Curchio, Gabriel Caseaux, José Pravar, Enrique Fajardo, Simeón Berrhondo, Carlos Nessi, Juan B. Cuneo, Manuel E. del Castillo y Mauricio Birabent (Caggiano y Ríos, 2018: 4-8).

**33** El inmueble fue adquirido en 1879 a Carlos Nessi. Se pagó por él la suma de \$10 000 y los compradores fueron José Moras, José Mujica, Francisco Ortiz, Manuel López Lorenzo y Felipe Bonnel. Esta vivienda fue demolida en el año 1971 (Caggiano y Ríos, 2018: 4-8).

Desarrollaron actividades comerciales y culturales, ocupándose de temas relacionados con la educación; entre ellos, la fundación de la Biblioteca Popular y, en el área de salud, en la creación del Hospital Municipal.

Hacia fines del siglo XIX la logia cesa su actividad, poniendo fin a una primera etapa. Así es como en enero de 1899 fue incorporada con el número de orden que le correspondía (el 55) con todos los deberes y derechos que las leyes masónicas le reconocieron. Los miembros que integraron la logia en esta segunda etapa eran en su mayoría extranjeros, de los cuales 7 eran comerciantes, 2 eran sastres, 1 era empleado, 1 era carpintero, 1 panadero y 1 era escribano. A ellos se sumaron cinco argentinos, 2 estancieros, 1 rentista, 1 empleado y 1 contador.

En este período sobresale la figura de Prudencio Moras, hijo de José Moras, quien el 16 de mayo de 1899 fue electo Venerable y presidió la logia durante veinte períodos. Prudencio Moras fue una persona multifacética, se desempeñó como Intendente Municipal en tres ocasiones, concejal, comandante de milicias, consejero escolar, Juez de Paz, Juez de Menores, consejero del Banco de la Provincia de Buenos Aires, del Banco de la Nación Argentina y del Banco Francés del Río de la Plata. Falleció a los 85 años en 1939. Su bóveda, ubicada en el Cementerio Municipal, tiene representados en su frente el compás y la escuadra, que reflejan su condición de masón.

La acción de la logia Luz del Oeste se prolongó hasta el año 1910 aproximadamente. En esa época se produjo el asesinato del poeta Carlos Ortiz. Se había desencadenado desde fines del siglo XIX una política oscurantista y se había acentuado el fraude electoral. Prevalecía la violencia de los caudillos políticos. Estos factores provocaron en la sociedad un estado de letargo.

En 1910 actuaban como dignatarios, en carácter de Venerable, Prudencio Moras (que alcanzó el Grado 33, el más alto que se puede alcanzar dentro de una logia), secundado por los afiliados Juan de Dios Dozo, Domingo Musso, Sebastián F. Barrancos, David Rothemburger, Alejandro Mathus, Jesús García de Diego, Juan Manuel Cotta, entre otros (Birabent, 1973: 12-13).

## Los problemas de la educación

El primero que vamos a mencionar es conocido por todos porque se mantiene vigente. Nos estamos refiriendo a la escasez de recursos para ser invertidos en educación. Sarmiento, que a partir de 1856 estuvo al frente del Departamento de Escuelas, impulsó la creación de escuelas mixtas para paliar la situación creada por la insuficiente cantidad de establecimientos de enseñanza. El problema se agudizaba en las zonas rurales. Para disminuirlo, en 1875 se sancionó una ley que en su art. 49,

incisos 7 y 8, solicitó a las autoridades comunales que enviaran maestros ambulantes a las zonas donde más se hacía sentir la falta de escuelas debido a la distancia a la que estaban de los centros urbanos.

Chivilcoy no fue ajeno a esta problemática y para hallar una solución un grupo de vecinos se reunió en la Escuela Modelo el 10 de noviembre de 1866. Allí resolvieron formar la Sociedad de Escuelas Comunes, presidida por Manuel Villarino. Esta institución redactó un Reglamento que regiría para las Escuelas Comunes del Municipio y que a la vez allanaría el camino para la fundación de escuelas rurales. Esto se debía a que la Corporación Municipal había advertido la necesidad de establecer otras escuelas en el pueblo y en las cuatro zonas rurales en las que se dividía el Partido en ese momento. Además, se carecía de una Ley Orgánica de Instrucción Pública provincial.

El citado Reglamento dividió a las escuelas en dos categorías: las comunes (eran las ubicadas en el pueblo) y las rurales (ubicadas en las afueras del pueblo). A estas serían derivados los niños con problemas de disciplina. En ambas cursarían los alumnos cuyas edades oscilaran entre los cinco y los quince años de edad.

Existía la discriminación y el preconceito, pues las escuelas rurales eran las más humildes. A ellas concurrían los pobres y se pensaba que por el solo hecho de serlo se inclinaban a la maldad y eran inadaptados. En esta época se imponían castigos corporales a los educandos que se portaban mal. Se aplicaba la frase que dice: “la letra con sangre entra”. El Reglamento le daba importancia a la educación moral y física; en cambio, la educación cristiana no era obligatoria para los varones.

Se estableció la responsabilidad de los padres o tutores, a quienes primero por medio de la persuasión se los trataba de convencer del compromiso que tenían con la educación de sus hijos, pero si esta no daba resultado, se recurría al aviso en lugares públicos, a la aplicación de multas y a la denuncia. También debían indicar la cuota que podían abonar voluntariamente para el sostenimiento de la escuela. No obstante, los hijos de los padres que no pudieran abonar ninguna cuota recibirían instrucción en forma gratuita.

Como consecuencia de la implementación de este Reglamento, que constaba de 25 artículos, en 1866 se crearon varias escuelas mixtas en el pueblo y en el Partido. Los exámenes eran anuales y eran evaluados por Comisiones específicas para desarrollar esa tarea. Estos exámenes demandaban hasta dos días y se tomaban en los meses de octubre y noviembre. Se recompensaba a los mejores alumnos otorgándoles premios. Los que obtenían las mejores notas eran premiados con un sobresaliente y una medalla de oro y los dos que habían quedado en segundo lugar recibían medallas de plata. También se obsequiaban libros y estampitas en el marco de una importante ceremonia de la que participaban las autoridades, padres y docentes. Todos compartían “macitas y refrescos”. Los gastos que demandaban estos eventos corrían por cuenta de la Municipalidad.



La enseñanza de las labores se siguió impartiendo en las escuelas mixtas, pero solo para las niñas. El ausentismo de los alumnos era otro de los problemas que interferían el proceso de enseñanza-aprendizaje. Y podemos sospechar que hubo casos de favoritismo. Llama la atención, por ejemplo, un caso registrado en la Escuela N.º 2, donde la ganadora del primer premio, consistente en la medalla de oro, fue la hija de la maestra (Caggiano *et al.*, s. f.).

Otra de las ideas dominantes en los hogares donde los padres carecían de instrucción era que preferían que sus hijos fueran a trabajar antes que a estudiar. Las hijas aprendían con sus madres las tareas domésticas, en especial planchar, cocinar, tejer y bordar. Los varones aprendían en estos hogares las tareas de su padre, que consistían por lo general en ir a trabajar al campo.

A fines del siglo XIX comenzaron a construirse varias escuelas primarias por parte de las autoridades. Esta iniciativa perteneció a Vicente Loveira. Para concretar estas obras, este decidió imitar la actitud del exintendente Carlos Ceballos, quien financió las obras públicas de su administración con el producto de la venta de los terrenos urbanos que en buena cantidad tenía la comuna al iniciar aquél su gestión. La coyuntura le fue favorable, pues los vendió en un momento en que estaban muy bien cotizados en el mercado inmobiliario. Loveira, continuando su ejemplo y aprovechando su banca en la Legislatura bonaerense, hizo aprobar la venta de campos que eran propiedad del Consejo Escolar de Chivilcoy y destinó su importe a la construcción de escuelas. Esta medida se vio favorecida por la valorización de las tierras del partido. Una de las primeras ventas se realizó en 1897. En esa oportunidad se vendieron 600 cuadradas (1008 ha) para erigir dos edificios escolares. De modo tal que ambos mandatarios realizaron sus obras recurriendo a la venta de tierras públicas.

En 1897 el diario oficialista *El Nacional*, que apoyaba al PAN (Partido Autonomista Nacional) y que en el orden local equivalió a apoyar primero a Carlos Ceballos y, muerto este, a Vicente Loveira, publicó una nota que nos permite tener un panorama de la situación educativa del partido en esa época.

En este año... la concurrencia de niños a las escuelas es solamente de 2800 de todas edades.

Según algunos datos aproximados que hemos podido recoger, resulta que desde el año 1889 al 93 ha habido 4000 nacimientos. Calculando que de estos hayan fallecido 1000, tendríamos que entre niños de 6, 7 y 8 años existirían en el partido 3000, mayor número que el total de los que reciben educación. Estableciendo muy por lo bajo el cálculo de los niños de 9 a 14 años en otros 3000, resulta que la mitad de la población infantil queda sin recibir educación. (Grange, 1975, N.º 10, p. 25)

## Chismes

Sabido es que en todas partes existe este mal social. Aun en las grandes ciudades, aunque en estas suele estar un poco disimulado o concentrado en determinados ambientes, como por ejemplo en los edificios de departamentos. Pero en los pueblos chicos el chisme está muy exacerbado. A modo de ejemplo, citaremos este caso.

Contrariamente a lo que se supone el personal docente no estuvo ni bien visto ni bien remunerado en todas las épocas anteriores a nuestros días. Hemos compilado en otros trabajos documentación que así lo prueba: sueldos que no llegaban o que eran percibidos con atraso; el manoseo y el cuestionamiento también existieron. Para corroborar lo que estamos afirmando citaremos el testimonio de los familiares de la señora Carmen Trotta de Laurito, quienes relataron que a principios del siglo xx la gente decía que “las docentes tenían relaciones con un caudillo de la zona [¿Loveira?] y, atendiendo a los prejuicios de la época, sus padres no permitieron que Carmen estudiara” (Recuerdos después de vivir un siglo, *La Razón de Chivilcoy*, 7 de febrero de 1994, pág. 9). Seguramente la maledicencia de la gente decía que las maestras que conseguían trabajo lo hacían gracias al favoritismo practicado por ese caudillo a cambio de horas de placer y, como es de suponer, por una o por muy pocas han pagado todas. Lo cierto es que este comentario en boga en nuestra ciudad en la primera década del siglo xx deterioraba la imagen del personal docente de nuestro partido.

## Bailes y diversiones

Una de las costumbres chivilcoyanas que datan de los primeros años de vida del pueblo nos es conocida gracias al relato de un viajero que pasó algún tiempo en Chivilcoy. Se trata de Electo Urquiza, autor de un libro titulado *Memorias de un pobre diablo*, publicado en la ciudad de Buenos Aires por Ediciones Culturales Argentinas en el año 1983. En el capítulo 13, “Viaje a Chivilcoy”, leemos:

El 12 de diciembre de 1868, a las tres de la tarde, nos pusimos en marcha en dirección al “Cairo Argentino”... de aquel tiempo, pues Chivilcoy era en la América Española en esa época, lo que en otro tiempo había sido Egipto, [la] zona que más trigo producía...

En aquel entonces, Chivilcoy estaba lleno de peringundines. Todas las noches había como treinta, cuarenta bailes en los ranchos orilleros, en las casas de artesanos y en locales públicos. Se pagaba un peso por pieza. Era un pueblo que vivía trabajando de día y bailando de noche. Era el ambiente típicamente criollo donde se gana la vida con facilidad [y] no se piensa más que en divertirse.

La cantidad de bailes mencionada por Electo Urquizo ha sido cuestionada por el escritor Gaspar Astarita, pues considera que acorde al número de habitantes que tenía Chivilcoy en esos años no podía tener tanta vida nocturna. Este investigador del pasado lugareño sostiene que la afirmación de Urquizo debe interpretarse en el sentido de que había muchos bailes, pero obviamente no tantos.

En materia de deportes, festejos y diversiones, a fines del siglo XIX, las costumbres chivilcoyanas eran numerosas: las carreras de caballos, las cuadreras<sup>34</sup>, el juego de paleta (un deporte popular sobre todo entre los vascos y su descendencia) y las carreras de sortijas. Por su parte, "Las grandes carreras" constituían una muy arraigada costumbre popular que en el diario *El Pueblo* se anunciaban así:

Hoy tienen lugar en el antiguo Circo las carreras que hace tiempo se vienen anunciando. El dinero jugado asciende a unos miles de nacionales. Como le dijimos, la opinión está muy dividida, aún cuando las personas entendidas opinan que el ganador será el caballo picado del señor Loveira. Con tal motivo, ayer tarde comenzó a llegar de afuera la criollada, dispuesta a jugar el producido de la cosecha del año a las patas del que tenga mejor pinta. (Grange, 1975, N.º 8, p. 28)

El señor Loveira que menciona la nota es el político que ya comenzaba a despuntar bajo la sombra del caudillo conservador Carlos Ceballos y que se convertiría en figura política predominante en nuestro panorama político local a partir de 1895 hasta 1910, en que se produjo su caída como consecuencia del asesinato del poeta Carlos Ortiz, de cuya muerte se lo consideró autor intelectual.

En la actual plaza Colón, que en 1889 se llamaba Lincoln, se organizaban las cuadreras y los asados con cuero; ello se desprende de este anuncio:

Como lo hace saber el aviso del Club del Oeste [el grupo político que orientaba Ceballos] se ha resuelto suspender la proclamación que estaba anunciada para mañana, del candidato a gobernador señor Julio A. Costa. En cambio [habrá] en la plaza Lincoln carne con cuero, carreras, etc., donde podrá divertirse el criollaje a sus anchas. Ya lo saben. (Grange, 1975, N.º 8, p. 28)

Cabe mencionar, además, que los 25 de Mayo eran festejados con carreras de sortijas, amenizadas con la actuación de la banda chivilcoyana que dirigía el profesor Francisco Dafunchio, la que actuó, por ejemplo, el 25 de Mayo de 1888 en un quiosco

---

**34** Se llaman así a las carreras cortas, derivando el término *cuadra*, una unidad de medida que equivalía a 129 metros que se utilizaba en tiempos de la colonia. La competencia se realiza entre dos o más caballos llamados *parejeros* (casi siempre caballos criollos) y son frecuentes las apuestas. La costumbre se encuentra muy difundida a lo largo del país y es típica del ambiente rural.

instalado en el área central de la plaza principal, pues todavía no se había construido la rotonda.

Juegos populares como el rompecabezas, el palo enjabonado y carreras de embolsados permitían que el público se divirtiera y el final lo marcaban los fuegos artificiales, el estallido de bombas y cohetes, mientras que los globos daban un marco colorido a la fiesta.

En otro orden de festejos estaban los llamados “velorios de angelitos” que, tal como afirma en sus escritos el poeta Ernesto Palmentieri, se trataba de una costumbre cultivada en el barrio de la Varela. Para comprender en qué consistían estos velorios, resulta esclarecedor reproducir un fragmento de un artículo publicado en el diario *El Pueblo*, cuando la Municipalidad de 9 de Julio dictó una ordenanza que los prohibía:

Existe aún esa costumbre criolla (1888) de bailar en los velorios, al son de una guitarra destemplada y del infaltable porrón de ginebra ofreciendo un espectáculo verdaderamente repugnante. Y no es esto todo, sino que también compran o se prestan los finados quedando el cadáver sin sepultarse en completo estado de descomposición. La Municipalidad del 9 de Julio velando por la higiene pública y la moral ha dictado la ordenanza a que hacemos referencia penando severamente a los infractores. (Grange, 1975, N.º 8, p. 9)

Finalmente, también en Chivilcoy se abandonó esta desagradable costumbre.

## La festividad de la Virgen del Carmen

En 1889 comenzó a celebrarse en forma multitudinaria la fiesta de la Virgen del Carmen y ese mismo año comenzó a pensarse en la construcción de la primera capilla y la entronización de las imágenes traídas por los inmigrantes napolitanos. Las celebraciones comenzaron el sábado 20 y concluyeron el domingo 21 de julio de 1889. En una nota publicada ese mismo día, un periodista de *El Pueblo* las califica como “brillantes y concurridas” y “verdadero suceso”, para culminar con estas impresiones:

Pasó todo el día domingo sin que nada viniera a alterar aquella alegría, con que esos hijos de Italia se dedicaron a solemnizar la festividad de su venerada Virgen. Nosotros que hemos tenido el gusto de asistir un momento a la fiesta, nos hemos apartado de allí con pena y haciendo un esfuerzo de voluntad, pues nuestro deseo hubiera sido presenciarla hasta su finalización. Bástanos, no

obstante, lo que un momento hemos visto y lo que la fiesta nos agradó para que felicitemos a sus iniciadores en particular y a todos los hijos de la bella Nápoles en general. (Grange, 1975, N.º 7, p. 27)

Pero no todos eran elogios, también estaba presente el sector anticlerical entre los inmigrantes italianos, e incluso el diario *El Pueblo*, pese a la respetuosa y entusiasta descripción de la fiesta, finalizada con elogios para los organizadores, también era de tendencia anticlerical.

Entre los anticlericales italianos figuraban los editores de un periódico que se publicaba en la ciudad de Buenos Aires en idioma italiano, *L'Amico del Popolo*, que había tal vez enviado un corresponsal a Chivilcoy para cubrir todo lo relacionado con la fiesta del Carmen, o algún italiano anticlerical de aquí les envió un informe y sus puntos de vista sobre esta celebración. Lo cierto es que *El Pueblo* reprodujo ese artículo el 17 de agosto de 1889, también en italiano, y cuya traducción al castellano publicó el señor Grange en sus ya citadas *Crónicas*, de las que trascribimos lo siguiente:

Aún no se habían extinguido los ecos de las patrióticas notas de la Marsellesa y del Himno de Mannelli, que saludaron el 14 de julio el centenario de la gran revolución, cuando aquí en Chivilcoy un rebaño de carreros italianos, precedidos de una banda de música, festejaba la Madonna del Carmen recorriendo las calles de la ciudad. Dos días de fiestas y de orgías clericales. En casa del señor Grisolia, tan buen monárquico como excelente clerical, entre una copa de vino y otra copa de caña se acordó por unanimidad establecer en Chivilcoy una capilla en veneración de la siempre, bendita Madonna, y acto continuo se inició una suscripción que encabezó el dueño de casa regalando el terreno necesario para el santo oficio y el señor Ricci, al cual le gustan mucho los chorizos, agente consular de S. M. el rey Humberto, se suscribió con doscientos nacionales. ¡Y después se dirá que estamos en pleno siglo XIX! (Grange, 1975, N.º 7, p. 27)

Además de convocar a fieles con una profunda fe religiosa, esta festividad congregaba a todo tipo de personas, por eso en ella se produjeron a veces algunos incidentes y enfrentamientos que terminaron con heridos e incluso les costó la vida a algunos contrincantes. También hay que decir que, aprovechando el amontonamiento de personas que concitaban los distintos juegos y puestos de venta de comestibles, bebidas, reliquias religiosas y recuerdos, algunos chicos traviesos se las ingeniaban para acercarse sin ser advertidos hasta algunas damas que lucían amplias polleras y que estaban ubicadas una al lado de la otra. Ocasión que aprovechaban para acercarse sin ser advertidos y unir con alfileres de gancho las polleras. De modo tal que

cuando ambas damas se despedían advertían que sus prendas estaban enganchadas y no se podían retirar sin antes librarse de los alfileres que subrepticamente estos chicos pícaros les habían colocado (Santucci, 2021).

## La organización de rifas

Otra de las costumbres de los primeros años de vida de nuestro pueblo<sup>35</sup> era la de organizar rifas. Esta práctica tiene sus orígenes en la década del 60 del siglo XIX y se prolonga hasta nuestros días. Desde el presente podemos avizorar que continuará, a juzgar por el éxito que tienen por parte del público y el asiduo uso que de ellas hacen distintas instituciones para allegar recursos a sus arcas, aun cuando se alcen voces que digan “que la gente ya está cansada de las rifas”. Esta práctica surgió como respuesta a la necesidad de obtener recursos rápidamente ante situaciones de emergencia. Como el erario municipal a lo largo de su historia pasó muchas veces por momentos apremiantes, no faltó quien propusiera la creación de una “lotería municipal”, iniciativa que aún hoy, en que existen tantos juegos de azar oficiales, no prosperó.

El primer intento de organizar una rifa data del mes de abril de 1867 cuando la Comisión Municipal, bajo la presidencia de Eduardo Benítez y compuesta por Manuel Villarino, Álvaro Velarde, Agustín Pechieu y Federico González, rechazó una solicitud de Felipe Galán en la que pedía autorización para organizar una rifa por cedulillas, cuyo premio consistiría en artículos de tienda y mercería, por un valor de alrededor de 25 000 pesos. La respuesta fue negativa, fundamentando el Municipio que “estando prohibidas por disposiciones superiores las rifas por cedulillas no ha lugar a la solicitud” (Grange, 1975, N.º 10, p. 5). Parece que el problema no eran las rifas en sí, sino el método a emplearse en la realización del sorteo.

En marzo de 1868, el cuerpo municipal, actuando ahora bajo la presidencia de Aparicio Islas y compuesto por Felipe Galán (tal vez el mismo a quien le fuera negada la autorización), Juan Antonio García, Federico González y Carlos A. Fajardo, esta vez respondió afirmativamente a una solicitud formulada por Santiago Iraldi, quien decidió rifar una Casa Hotel que le pertenecía y que estaba valuada en 40 000 pesos. Era una quinta que, según él, estaba valuada en 50 000 pesos y se proponía otorgar varios premios en dinero ascendiendo el monto de lo rifado a 500 000 pesos. Los sorteos se realizaron el domingo 1 de noviembre de 1868, mediante el sistema de billetes, que era como se jugaban esas loterías.

Antes de autorizarse esta rifa, la Municipalidad procedió a la tasación de los inmuebles que formaban parte del premio nombrando a dos peritos; otros dos

---

35 Chivilcoy fue fundado el 22 de octubre de 1854.

fueron designados por el interesado, a cuyo cargo corrieron los gastos de la tasación. Después de esta autorización que benefició a Iraldi, otros vecinos se sintieron estimulados para organizar rifas y con el paso del tiempo el señor Zenón Contreras elevó un pedido a la Municipalidad para organizar una rifa por cedulillas para Pascua. Los premios a otorgarse ascendían a 20 000 pesos y consistían en artículos de su tienda y mercería. Esta iniciativa chocó con la oposición del Municipal González, quien manifestó que estaba en vigencia una disposición superior que prohibía este tipo de rifas.

El municipal Fajardo manifestó no conocer tal disposición y en virtud de ello la Comisión Municipal decidió postergar la discusión del tema por unos días, seguramente para confirmar o desmentir la existencia de dicha disposición. Lo cierto es que reunida nuevamente la Comisión Municipal labró la siguiente acta: “En el asunto de la rifa de Contreras se acordó encargar a un empleado municipal pagado por el interesado para escribir, numerar, sellar y cerrar las celdillas de premios con las blancas que deberá presentar el interesado cerradas” (p. 6). Seguramente el señor Contreras obtuvo una buena ganancia con su rifa y por ello pidió autorización para organizar otra en los días 24, 25 y 26 de mayo. Otra solicitud parecida a la anterior elevó el joyero Toribio López, quien en los mismos días que Contreras se proponía rifar alhajas de oro y plata valuadas en 20 000 pesos.

Estas nuevas solicitudes motivaron que el municipal Fajardo opinase que había llegado el momento de reglamentar las rifas a fin de “asegurar en lo posible la legalidad de este negocio y garantizar debidamente a los compradores en el supuesto que ahora continuaran más a menudo concurrentes a ese negocio” (p. 7). La moción presentada por Fajardo fue aprobada y se redactó un reglamento para rifas que establecía que los premios debían depositarse en el salón municipal, donde serían tasados y allí mismo serían entregados a los ganadores por un empleado de la comuna. También se establecieron los impuestos y se tomaron otras medidas tendientes a controlar el juego.

Días más tarde se autorizó a Lactance Bonderrut a rifar relojes y alhajas por valor de 15 000 pesos. Pero es evidente que el sistema de “cedulillas” trajo inconvenientes y por ello en julio de 1868 se prohibió el uso de las mismas y solo se autorizarían las que emplearan billetes. La primera rifa autorizada mediante esta resolución fue la organizada por el señor Carlos Fallener, quien rifó una vivienda que había sido valuada por el albañil Pedro Degiorgi en 20 000 pesos. También existen documentos que demuestran la vieja costumbre chivilcoyana de la venta de rifas, por ejemplo, para allegar fondos a instituciones de bien público. El negocio de las rifas sufre diversas alternativas y no siempre se obtienen elevadas ganancias, ello queda demostrado desde los inicios de esta actividad. Así, por ejemplo, el ya mencionado señor Santiago Iraldi, que había obtenido autorización para rifar la casa hotel y otros premios, solicitó a la Municipalidad “un segundo plazo hasta el primer domingo de

enero del año venidero para la rifa anunciada de su casa y tierras, en atención a no haber podido expender aún ni la mitad de los billetes” (p. 6). Se accedió al pedido, pero se le solicitó al señor Iraldi que presentara en la Municipalidad los títulos de propiedad.

En el mes de octubre de 1869 se le permitió a Alfredo Guerin rifar “al dado” un terreno que fue dividido en dos fracciones a fin de premiar al número más alto y al más bajo. En el mismo mes se autorizó al señor Bartolo Stecco para rifar por billetes una fracción de campo y en marzo de 1870 este señor solicitaba que “se le permitiera verificar la rifa del lote de su propiedad en un globo como es de costumbre y en vez de bolillas de madera con bolillas de vidrio, pegando a cada una de estas el número correspondiente, fundándose al hacer esta petición en que este paso le ahorraría gastos mayores, los cuales quería evitar por razón de haber expedido muy pocos billetes” (p. 7). La Municipalidad accedió a este pedido. El 25 de marzo de 1870 se reunió nuevamente la Comisión Municipal y en esa sesión se trató una solicitud elevada por Augusto Krausse en la que solicitaba: “permiso para rifar el piano Erard de su propiedad en la suma de 2000 pesos que era su costo; adjuntando al mismo tiempo 270 tarjetas numeradas desde el N.º 1 para ser autorizada su venta de cien pesos tarjeta por el timbre municipal” (p.7). La Comisión Municipal que trató esta solicitud estuvo presidida por Federico Soáres y la integraban Juan M. Díaz, Eduardo Benítez y Carlos Ceballos, quienes acordaron responder afirmativamente a esta solicitud, previo pago del derecho correspondiente.

En el mes de junio de 1914 los señores Luis Marrone (h) y Pascual Aulicio (que después se hizo famoso por ser discípulo de la madre María) publicaron en el diario *La Razón* el siguiente aviso: “Rifa postergada. La de un petiso y un acordeón, propiedad de los que suscriben que debía sortearse por el extracto de la Lotería Nacional en la jugada última de junio, ha quedado transferida para la última de julio próximo” (p. 7). Eran habituales estas postergaciones cuando no se había podido vender la totalidad o un número compensatorio de billetes.

Entre las últimas rifas particulares que merecen mencionarse figura la de una casa ubicada frente a la plaza 25 de Mayo y otra cuya solicitud trató el Concejo Deliberante el 26 de octubre de 1915, elevada por Ricardo Palacio, quien deseaba rifar una propiedad situada en la calle gobernador Arias (actual Hipólito Yrigoyen)<sup>36</sup> esquina 9 de Julio. Para autorizarlo se acordó que el señor Palacios debía depositar el total de los números en la Municipalidad, facultándolo para retirarlas parcialmente, previo pago de los derechos correspondientes y estando obligado a dar a la comuna

---

**36** A la actual calle Hipólito Yrigoyen se le impuso en primer término el nombre de La Plata, luego el de Gobernador Arias y después del fallecimiento del expresidente Hipólito Yrigoyen lleva este nombre, el cual conserva hasta la actualidad.



una garantía personal. El Concejal Seara hizo agregar en el acta que el departamento Ejecutivo fijara la tasación de la propiedad. Bajo estas condiciones quedó autorizada la venta de la rifa. A la que como sabemos después siguieron muchas más y, como dijimos al principio, la tradición continúa.

## Calles con número y faroleros

El alumbrado público comenzó en nuestra ciudad en 1864 con faroles de aceite que luego fueron reemplazados por otros alimentados a kerosene. Este sistema fue desplazado por la iluminación a gas, inaugurada en 1889, la que a su vez cedió su lugar en 1905 al alumbrado eléctrico que tuvo a su cargo hasta 1930 una compañía extranjera, y después de esa fecha una empresa chivilcoyana.

No obstante, el tendido de los cables no abarcó en modo inmediato a todos los barrios, motivo por el cual todavía en los años veinte del siglo XX había faroles en las esquinas de los barrios más alejados del centro y los faroleros, escalera al hombro, iban a encenderlos todas las noches.

Con respecto a las calles y sus nombres, debemos mencionar que hacia el año 1902 las calles de Chivilcoy que hoy se hallan encerradas dentro de las avenidas de la primera circunvalación tenían nombres y ya no se las identificaba con números. Es probable que la primera calle a la que el Concejo Deliberante le cambiara su número por un nombre fuese la calle Real 50, que fue denominada en un tramo Avenida Villarino y en el otro Soárez.

No obstante, la costumbre de utilizar los nombres tardó en imponerse y muchas casas de negocios seguían usando los números a los cuales todos estaban acostumbrados, agregando a modo de aclaración en los avisos al “lado de” o “enfrente de” o “haciendo cruz con” y haciendo alusión a locales muy conocidos. Ejemplo de lo que venimos diciendo lo daba un comercio que estaba ubicado en la primera cuadra de la calle La Plata (actual Hipólito Yrigoyen) denominado Tienda y Almacén de la Buena Medida, de Vicente y Juan Rotalche, que indicaba su dirección en la calle 51, esquina 48. Un caso exagerado de precisión lo representaba el señor Juan Dionisio Naso, dueño de una librería y papelería llamada San Martín. En sus avisos explicaba que su negocio se hallaba en la calle La Plata, en los números 15 y 17, al lado de La Buena Medida, frente al Parque, nombre que se le daba en esa época a la Plaza 25 de Mayo o Principal.

Nos quedan en el tintero muchas más costumbres por contar que hacen a nuestra identidad cultural como chivilcoyanos, pero por razones de espacio debemos poner punto final a nuestro relato aquí. Las costumbres relevadas, investigadas y finalmente entramadas en este escrito dan cuenta de una identidad rica, de matices múltiples, con rasgos que aún perduran.

## Referencias bibliográficas

- BIRABENT, M. (1973). *Chivilcoy, después de un siglo*, Buenos Aires: Instituto Social Agrario.
- CAGGIANO, M. A. y RÍOS, A. I. (2000). Chivilcoy, una luz en el Oeste. Simposio Nacional Repensando los Museos Históricos II.: 83-88. Museo Virrey Liniers y Fundación Antorchas (Editores).
- CAGGIANO, M. A. y RÍOS, A. I. (21 de julio de 2018). Chivilcoy, una luz en el Oeste. *Revista Clip*. Año XIII, N.º 196, pp. 4 a 8. [https://chivilcoy.gov.ar/files/contenidos/1331865824\\_masoneria.pdf](https://chivilcoy.gov.ar/files/contenidos/1331865824_masoneria.pdf)
- CAGGIANO, M. A.; PONCIO, G. R.; ÁLVAREZ SONCINI, M. C.; CHAVES, N. y MASSA, M. V. (s. f.). Los orígenes de la enseñanza escolar en Chivilcoy. Décadas 1840-1870. [http://www.chivilcoy.gov.ar/files/contenidos/1331864669\\_escuelas.pdf](http://www.chivilcoy.gov.ar/files/contenidos/1331864669_escuelas.pdf)
- COSTANZO, C. A. (22 de octubre de 2017). Acuarelas de nuestra historia chivilcoyana, en *163º Aniversario Chivilcoy, La Razón de Chivilcoy*. Suplemento especial, p. 9.
- GÓMEZ ARAGÓN, J. M. (febrero de 1976). Asilo San Pascual. Filantropía a la criolla de una noble mujer. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, N.º 11.
- GRANGE, J. M. (1975). La Varela del 900, según Panchito Palmentieri. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, N.º 4.
- Chivilcoy sobre el filo del 90. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, números 6, 7 y 8.
- Algunas notas sobre Chivilcoy del 900. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, N.º 10.
- La Tradición Chivilcoyana de las Rifas. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, N.º 10.
- LA RAZÓN DE CHIVILCOY (22 de octubre de 1992). Las sociedades de Chivilcoy entre 1880 y 1920. [Suplemento]. 137º Aniversario de Chivilcoy.
- LA RAZÓN DE CHIVILCOY (7 de febrero de 1994). Recuerdos después de vivir un siglo.
- LOPARDO, M. (7 de julio de 2022). 155º aniversario de la Sociedad Operaria Italiana. *La Razón de Chivilcoy*. <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2022/7/7/155-aniversario-de-la-sociedad-operaria-italiana-153610.html>
- PANZARDI, P. (1976). Sindicalismo Obrero Chivilcoyano. *Crónicas del Ayer Chivilcoyano*, N.º 11.
- SANTUCCI, M. (15 de julio de 2021). Los festejos de antaño: La fiesta de la Virgen del Carmen. *La Razón de Chivilcoy*. <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/cultura/2021/7/15/los-festejos-de-antano-la-fiesta-de-la-virgen-del-carmen-140761.html>
- URQUIZO, E. (1983). *Memorias de un pobre diablo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

# ÍNDICE

Nota editorial	7
<b>3, 2, 1... ¡Tiempo! Las competencias de rap en el conurbano bonaerense</b>	<b>9</b>
<i>Juan Pablo Paz</i>	
Algunas coordenadas para pensar el tema	10
3, 2, 1... ¡Tiempo! Bronx y pandillas: progreso y fuego	16
El auge de las pandillas	17
Pero luego de la paz ¿qué?	19
DJ Kool Herc y Afrika Bambaataa: de las fiestas barriales al Universal Zulu Nation	20
¿Cómo llegó el hip-hop a la Argentina?	22
Competencias de <i>freestyle</i> y la irrupción de El Quinto Escalón	24
Batallar en el conurbano pos Quinto Escalón	27
Consideraciones finales	30
Referencias bibliográficas	32
<b>Imágenes del conurbano: la fotografía urbana como representación artística en The Walking Conurban</b>	<b>35</b>
<i>Liliana Jazmín Duarte</i>	
Fotografía urbana: representaciones y configuraciones de sentido a través de la imagen	42
Identidad Bonaerense: la construcción identitaria y la subjetividad del conurbano	45
Cultura participativa: los seguidores como creadores activos en las redes sociales	48
Visto en Buenos Aires: descifrando una estética del conurbano	51
Consideraciones finales	55
Referencias bibliográficas	56

<b>De qué hablamos quienes hablamos de conurbano</b>	<b>61</b>
<i>Horacio Roberto Fernández</i>	
Cómo se comunica el concepto de <i>conurbano</i>	61
Los orígenes. Historia y geografía	63
Estigmatización o rescate	66
Estoy deconstruido: tengo un amigo que vive en el conurbano	67
El conurbano como fuente inagotable de temas para <i>comunicar cultura</i>	72
¿Quién es conurbano?	84
El infructuoso intento de la conclusión	87
Referencias bibliográficas	89
<b>Cartografía para reconstruir el ADN de la identidad rural y gaucha bonaerense</b>	<b>91</b>
<i>Julieta Galera</i>	
El Río de las Conchas: un lugar fundacional y estratégico	93
La oligarquía terrateniente como motor de la historia	97
La generación del 80 y la <i>Belle Époque</i> en Argentina	99
El fin de la <i>Belle Époque</i> argentina	101
Postales de la vida en Ituzaingó en los años 1940 y 1950	102
La Paleta Decimal	104
Paleta Decimal y la promoción del arte como norte	106
Los murales de artistas de la Paleta Decimal en escuelas de Morón e Ituzaingó	107
El muralismo en el proyecto educativo del Plan Quinquenal peronista	109
La escuela, el muralismo y la construcción identitaria del peronismo	110
Conclusiones	113
Referencias bibliográficas	116
<b>Las murgas del conurbano</b>	<b>121</b>
<i>Daniel Eduardo Fariña</i>	
Stylo propio	124
Estilo propio	141
Un final con dos cocos	145
¿Qué hacer?	146
Referencias bibliográficas	147

Costumbres chivilcoyanas de antaño	149
<i>Rubén Osvaldo Cané</i>	
Las romerías	149
El barrio de la plaza Varela en el novecientos	150
El sindicalismo	151
La solidaridad	154
El mutualismo	156
La masonería	158
Los problemas de la educación	159
Chismes	162
Bailes y diversiones	162
La festividad de la Virgen del Carmen	164
La organización de rifas	166
Calles con número y faroleros	169
Referencias bibliográficas	170

Esta edición de 1200 ejemplares se terminó  
de imprimir en Imprentas del Estado Bonaerense,  
3 y 523, Tolosa, Provincia de Buenos Aires,  
en julio de 2023.

Cada uno de estos ensayos piensa el vínculo entre prácticas artístico-culturales y la pregunta por la identidad bonaerense. Leídos en conjunto, configuran un mapeo vital que liga las experiencias personales, la investigación documental, el discurso crítico y las operaciones de la memoria para leer el presente.

Los temas de este libro son tan heterogéneos como polifónico es el territorio: las plazas festivas del conurbano donde los jóvenes rapean sus deseos de futuro; la investigación que parte de la experiencia y del testimonio para desandar la pregunta por la identidad de las murgas bonaerenses; la fotografía urbana como arte y espacio de representación para modos diversos de habitar un territorio; el análisis de los pliegues políticos e históricos que cargan los discursos sobre el conurbano; el recorrido por las vivas costumbres de Chivilcoy entre los siglos XIX y XX, y una vuelta a las raíces rurales del conurbano bonaerense, a través del arte mural del grupo Paleta Decimal en las escuelas públicas durante el primer peronismo.

*Mapas vitales. Ensayos sobre la identidad* reúne textos para seguir delineando, provisoria e imaginativamente, la geografía de lo bonaerense.

