

DE INVISIBILIDADES Y DIVERSIDADES URBANAS: EL “OTRO” PATRIMONIO O LA POIÉTICA DE LO COMÚN

EVA GARCIA-CHUECA



Semana Municipal del Hip Hop de São Paulo, 2014. Foto: Eva García-Chuecar

Vivimos un tiempo caracterizado por la existencia de una monocultura hegemónica, la modernidad occidental, que ha contribuido de manera activa a contraer la realidad y a invisibilizar otras realidades y cuerpos que las habitan. El resultado: una ceguera epistemológica, social, política y cultural que nos ha privado de descubrir la diversidad inagotable del mundo, como han contribuido a poner de manifiesto los estudios poscoloniales.

Esta ceguera también se pone de manifiesto en los debates sobre patrimonio urbano, definido como la suma del patrimonio arquitectónico, del entorno de los bienes patrimoniales y de los elementos culturales (a menudo intangibles) que le confieren valor y significado. Pero ¿qué patrimonio arquitectónico resulta privilegiado? Y ¿qué tipo de elementos culturales quedan valorizados? Estas definiciones no son triviales. Existen estudios que ponen de manifiesto que la configuración y gestión del patrimonio urbano es un elemento de jerarquización espacial y socio-económica que privilegia determinados territorios urbanos y determinados grupos sociales.

Del patrimonio urbano intangible al invisible

Más allá de las raíces moderno-coloniales de esta jerarquización, el origen del problema también radica en el hecho de que entender la multiplicidad de formas en que se expresa el patrimonio urbano pasa por entender la ciudad en toda su complejidad. Aparte de la forma urbana y del espacio construido (los monumentos, los edificios, el espacio público), la ciudad es un palimpsesto de itinerarios, flujos, memorias, identidades, expresiones y prácticas que se expresan de varias formas y a través de varios lenguajes (políticos, sociales, culturales, artísticos). El metabolismo propio de la “ciudad vivida” es, precisamente, el origen de un patrimonio urbano intangible que, cuando es fruto de la actividad creadora de comunidades marginalizadas, a menudo pasa de “intangible” a “invisible”.

Es necesario reivindicar este “otro” patrimonio que emana de las invisibilidades y de las diversidades urbanas. Que florece de experiencias de vidas y de cuerpos que hallan en la poética de lo común su vía de expresión, de autoafirmación y de articulación colectiva. El espacio urbano ha sido especialmente fértil en este sentido, tal como la geografía de la música se ha ocupado de estudiar. Poner el foco en la creatividad popular expresada a partir de su relación cotidiana con

el espacio urbano nos permite reparar en expresiones emanadas de las comunidades de forma espontánea, sin grandes conocimientos en la materia y desprovistas de medios sofisticados para llevar a cabo sus prácticas artísticas. Manifestaciones que son simplemente fruto de la necesidad de construir una voz propia y de crear un sentido de comunidad.

El arte urbano subalterno y la construcción del “otro” patrimonio

Este conjunto de prácticas es lo que, en terminología moderno-colonial, se ha denominado cultura popular (frente a la cultura de corte “erudito”) y que, en el ámbito de las ciudades, se ha manifestado de manera especialmente significativa a través del arte urbano. Una de las manifestaciones más importantes de la historia del arte urbano subalterno es el hip hop, cuyo origen es fruto de constantes fusiones culturales e hibridaciones que tuvieron lugar en los Estados Unidos de la década de los 70 de la mano de la población afrodescendiente que luchaba por sus derechos.

La historia del hip hop es la historia de la lucha por la emancipación urbana que, lejos de circunscribirse al contexto norte-americano, ha navegado por todo el mundo, desde Senegal o Ghana, hasta Alemania, pasando por Brasil, por citar solo unos pocos ejemplos. En todos estos países, se ha convertido en una herramienta sociopolítica usada por los “condenados de la ciudad” (parafraseando a Fanon, 2002) para tener voz. Para criticar los problemas de pobreza, precariedad, discriminación racial o violencia policial que atraviesan de manera estructural a la población afrodescendiente, así como a otras poblaciones inferiorizadas (los latinos, los migrantes, las clases populares).

Las estéticas de las periferias

El caso brasileño y, en particular, paulistano, ilustra cómo podría ampliarse la mirada dominante sobre el patrimonio urbano. Después de que el hip hop desembarcara a mediados de la década de los 80

en el país y diera lugar al surgimiento de numerosos artistas y grupos que se autoreivindicaban como “pobres, negros y periféricos”, en los 90 la poética de lo común, fuertemente influenciada por la cultura hip hop, impulsó el surgimiento de la “literatura periférica” de la mano de favelados y faveladas como Ferréz o Dinha. El desborde de la creatividad periférica culminó poco después con los saraus, espacios de contracultura urbana protagonizados por la poesía. A la música y la literatura se sumarían, de manera progresiva, otras disciplinas artísticas, como el teatro, la danza o el cine, proporcionando un escenario coral de diversidades urbanas subalternas.

Esta amalgama de expresiones culturales ha venido denominándose “estéticas de las periferias” (Leite, 2013) las cuales, gracias a apoyos institucionales (sobre todo, municipales), han conseguido preservar la rica memoria de la producción cultural periférica y seguir alimentándola. Estas expresiones, forjadas desde las comunidades en íntima conexión con el territorio de donde emanan, encuentran su lugar de expresión natural en las calles, en las plazas, en los bares y en los barrios. Es a partir de esta apropiación del espacio público como se van construyendo nuevos significados y una memoria urbana polifónica y desde abajo.

Esta apropiación del espacio público se produce tanto desde un punto de vista físico, como simbólico. Físico porque el espacio urbano se llena de nuevas expresiones, de nuevos significados y de momentos de creación cuando se organizan conciertos de rap en las plazas, saraus en los bares o bailes de break en las calles. Aquí, la apropiación es física porque la presencia corporal del sujeto creador en el espacio público influye en su configuración, en su función y en su identidad. Pero la apropiación es también simbólica porque los territorios de donde emanan las “estéticas de las periferias” (sus condiciones de vida, sus sociabilidades) marcan de manera crucial el sentido de las letras de rap, de los versos de la literatura periférica o los significados de la coreografía de un baile break.

El carácter performativo de las prácticas culturales subalternas

La combinación de la apropiación física y simbólica de la ciudad ha contribuido a subvertir la cartografía urbana hegemónica afirmando la centralidad de las periferias. Esta configuración contrahegemónica del espacio urbano y de la narrativa asociada a él constituye un buen ejemplo de producción social de la ciudad y del carácter performativo de las prácticas descriptivas



Semana Municipal del Hip Hop de São Paulo, 2014. Foto: Eva García-Chueca

de la ciudad. Y está íntimamente relacionado con la construcción del patrimonio cultural urbano.

Como afirma la lingüista suiza Lorenza Mondada, lo urbano (y, por consiguiente, también su patrimonio) se configura no solo a través de la materialidad de la ciudad, sino a través de su elaboración simbólica: a través de los diferentes discursos que atraviesan la ciudad y que, diciéndola, la moldean. Es decir, las prácticas discursivas sobre la ciudad contribuyen a hacer la ciudad en una dirección u en otra: “[Existen] múltiples formas en que los diferentes actores dicen la ciudad y contribuyen así a moldearla, a hacerla cambiar, a darle un sentido y una inteligibilidad” (Mondada, 2000).

Las “estéticas de las periferias” son apenas un ejemplo de cómo se construye el patrimonio urbano de la “otredad”, de esos sujetos históricamente marginalizados, que también resignifican y construyen socialmente el entorno en el que habitan. “El arte debe

encontrar en el mundo aquello que su apariencia no proporciona”, afirma Kolakowski (1972 apud Faria et al., 2009). El patrimonio cultural urbano debe dar cuenta de estas invisibilidades y reflejar la riqueza que emana de la poética de lo común.

Referencias

Fanon, Frantz (2002 [1961]) *Les damnés de la terre*. París: La Découverte.

Faria, Hamilton; Garcia, P.; Fonteles, B.; Baron, D. (2009) *Arte e cultura pelo reencantamento do mundo*. São Paulo: Instituto Pólis.

Mondada, Lorenza (2000) *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. París: Anthropos.

Leite, Antonio E. (2014) “Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo” *Revista de Estudos Culturais*, Universidade de São Paulo.

NOTA SOBRE LA AUTORA

Eva García-Chueca es Doctora cum laude en Poscolonialismos y Ciudadanía Global por la Universidad de Coímbra (Portugal). Investigadora sénior y coordinadora científica del Programa Ciudades Globales de CIDOB – Barcelona Centre for International Affairs. Investigadora colaboradora del Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad de Coímbra.

