

IMAGINARIOS DEL AFUERA: BLOQUES, DESCAMPADOS Y REJAS. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA REPRESENTACIÓN DE LA PERIFERIA DE SANTIAGO DE CHILE (1990-2020)*

IMAGINARIES OF THE OUTSIDE: BLOCKS, WASTE GROUNDS, AND GRIDS. TIME AND SPACE IN THE REPRESENTATION OF THE PERIPHERY OF SANTIAGO DE CHILE (1990-2020)

MÓNICA AUBÁN BORRELL**, FELIPE CORVALÁN TAPIA***,
LUIS CAMPOS MEDINA****

RESUMEN: El siguiente estudio plantea una aproximación reflexiva a un conjunto de representaciones elaboradas en torno a la periferia de la ciudad de Santiago, realizadas desde el cine y la literatura. Concretamente, el acercamiento al trabajo de Gonzalo Justiniano, Pedro Lemebel y Diamela Eltit, nos ha permitido discutir la capacidad de producir y compartir sentidos alojada en las representaciones de la ciudad. Se trata de tres casos propuestos como significativos, pues desarrollan mecanismos concretos de aproximación a la periferia, a las percepciones y lecturas que esta activa. Las representaciones estudiadas dan cuenta de la constitución de un espacio “otro”, que suele quedar afuera, más allá de los márgenes que definen la extensión de la ciudad, tanto en términos físicos como simbólicos. Así, reconocemos en estas representaciones un “doble afuera”, pues esta periferia se sitúa más allá de la ciudad en tanto definición material y a contramano de aquel tiempo productivo que demanda e impone la lógica neoliberal.

PALABRAS CLAVE: representaciones de la ciudad, periferia, *Caluga o menta*, “La esquina es mi corazón”, *Fuerzas especiales*

ABSTRACT: The following study proposes a reflexive approach to a set of representations elaborated around the periphery of Santiago, within cinema and literature. Specifically, the approach to the work of Gonzalo Justiniano, Pedro Lemebel and Diamela Eltit has allowed us to discuss the capacity that representations of the city have in order to produce and share meanings. These three cases are significant since they develop

* Artículo elaborado en el marco del proyecto “Retratos desde afuera. Una aproximación situada a la periferia de Santiago y sus representaciones cotidianas”, financiado por el “Fondo concursable para investigación interdisciplinaria FAU 2022”, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

** Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura. Investigadora Postdoctoral de la Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de la Vivienda, Santiago, Chile. Correo electrónico: monica.auban@uchilefau.cl. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5871-1284>

*** Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura. Académico de la Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Arquitectura, Santiago, Chile. Correo electrónico: fecorva@u.uchile.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0909-0949>

**** Doctor en Sociología. Académico de la Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de la Vivienda, Santiago, Chile. Correo electrónico: luiscampos@uchilefau.cl. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5157-4974>

concrete mechanisms for approaching the periphery, the perceptions, and the readings it activates. The representations we studied show the constitution of an ‘other’ space, which tends to remain outside, beyond the margins that define the extension of the city, both in physical and symbolic terms. Our study recognises in these representations a ‘double outside’, as this periphery is situated beyond the city as a material definition and against the productive time demanded and imposed by neoliberal logic.

KEYWORDS: Representations of the City, Periphery, *Caluga o menta*, “La esquina es mi corazón”, *Fuerzas especiales*

Recibido: 01.03.23. Aceptado: 24.09.24.

INTRODUCCIÓN

—Antes venían a ponernos palos y ahora nos vienen a poner pasto. ¿Cómo está?
—La democracia pó, loco. Llegó la democracia.

Caluga o Menta (el Niki), Gonzalo Justiniano.

EN VARIAS DE LAS escenas de la película chilena *Caluga o menta (el Niki)* vemos en pantalla a un grupo de jóvenes abandonados a su suerte. En medio de un descampado de tierra casi “desértico” y rodeados por bloques de vivienda social, estos personajes parecen dejar pasar un tiempo muerto, sin expectativas, mientras toman el sol en una insólita silla de playa o sobre las ruinas de unos neumáticos. No sabemos con exactitud qué lugar o zona de la ciudad es la que aparece en pantalla, pero sí reconocemos en ella un paisaje urbano: el de la periferia, aquel espacio que parece quedar siempre afuera, excluido o bien estigmatizado por los relatos mayoritarios.

A través de este tipo de secuencias, *Caluga o menta* pone en escena un tiempo y lugar que podemos pensar a contramano del relato victorioso, épico, que se instala por esos años en Chile. Esta película, dirigida por Gonzalo Justiniano, se estrenó en el año 1990, coincidiendo con el inicio de la llamada transición. Es decir, el tránsito desde el fin de la dictadura de Pinochet hacia una “normalidad” democrática.

Es justamente ese tránsito el que se diversifica, amplía y contrae, a partir de los personajes de la película. En un momento en el que el país sólo piensa en términos de progreso y desarrollo, los personajes de *Caluga o menta*, los espacios que habitan y transitan, parecen atrapados en un eterno presente. Un tiempo lánguido, rutinario, incluso carente de sentido, que poco tiene en común con aquello que está ocurriendo en la primera plana de la contingencia nacional.

Precisamente, es el interés por la manifestación de estos tiempos y espacios “a contramano”, lo que guía el planteamiento de este texto. A través del análisis de distintas representaciones, nos interesa discutir aquí dos ideas fundamentales: en primer lugar, cómo la periferia de la ciudad se consolida como un lugar “alejado”, no solo en términos físicos, sino también simbólicos, quedando afuera de la trama de sentidos que define a la ciudad. En segundo lugar, nos interesa atender a la dimensión temporal de este estar *afuera*, su decisiva contribución en la constitución del espacio excluido que supone la periferia, más allá de los bordes aceptados de la ciudad. Es importante señalar que el planteamiento que guía este interés por las representaciones de la ciudad, y en particular de la periferia, se funda en nuestro trabajo de investigación, el que, con diversos matices y orientaciones disciplinares que provienen de la arquitectura, los estudios urbanos y la sociología, ha otorgado una relevancia especial a las modalidades simbólicas a través de las cuales se produce y organiza el espacio urbano.

Con esto en mente, desde un enfoque fundamentalmente teórico e interpretativo, el presente texto considera tres aspectos que definen su hilo argumental: (i) una discusión sobre el problema de la representación de la ciudad, la constitución de imaginarios y su capacidad de influir en nuestras lecturas sobre el espacio urbano; (ii) una aproximación al término periferia, noción problemática en términos espaciales y también conceptuales; y, finalmente, (iii) un análisis detenido sobre lo que aquí llamaremos “imaginarios del afuera”. El desarrollo de este hilo argumental se sostiene sobre el estudio de tres casos específicos que provienen del cine y la literatura y que nos permitirán observar cómo puede ser representada, desde una perspectiva crítica, la periferia de la ciudad. Para ello, además de la película *Caluga o menta*, analizaremos los textos “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” de Pedro Lemebel (1995/2001) y *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit (2013). Si bien estos tres casos no son excluyentes, nos interesa enfatizar su capacidad de poner en escena la periferia que se va tejiendo en los imaginarios urbanos tras el retorno a la democracia.

REPRESENTACIÓN DE CIUDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS

Las palabras “ciudad” y “representación” son dos términos de uso común. Sin embargo, más allá de esta habitualidad, vale la pena pensar en el encuentro entre estas dos palabras, en la importancia que tienen las repre-

sentaciones —el ejercicio de representar— en la constitución de lo que llamamos ciudad. Una importancia que, como explicaremos, está lejos de ser solamente instrumental, pues contribuye a dotar de sentido a la ciudad y al espacio urbano.

Respecto a la palabra representación, podemos decir que se trata de un término complejo, cuyo uso resuena al interior de distintos campos disciplinares: desde la filosofía hasta los estudios culturales, pasando por el arte y la sociología. En cuanto a su comprensión, sobre todo en el ámbito de la cultura visual, prevalece el influjo del prefijo “re” que compone el término. Un prefijo que solemos leer como la advertencia de que aquello que tenemos ante nuestros ojos no es más que la sustitución o reemplazo de algo ya existente. Así, se insiste en la distinción, incluso antagonismo, entre aquello que llamamos “realidad” y sus representaciones. Dicho de otra manera, las representaciones siempre serían un producto o expresión posterior, determinada por la sombra de aquella realidad anterior que representan.

Ahora bien, más allá de esta tensión o antagonismo, parece oportuno reconsiderar el alcance de esta relación entre realidad y representación, estrechar su vínculo. Esto, considerando que lo que entendemos como la “realidad” está mediado por las representaciones elaboradas en torno a ella (Poblete Alday, 2019). Representaciones que, en definitiva, no solo nos informan de la realidad, sino que también participan en su construcción simbólica. En esta línea, podemos atender los argumentos desarrollados por E. H. Gombrich (2002) o Nelson Goodman (2013) al pensar en el papel que cumplen las representaciones. Para Gombrich y para Goodman es fundamental pensar en las representaciones como instancias activas, que participan decididamente en la definición y constitución de lo que representan. Considerando tal carácter propositivo, para Goodman (2013) difícilmente podemos pensar en las representaciones como reflejo transparente de una realidad exterior o anterior, pues siempre es posible distinguir en ellas una proposición, su participación en la “fabricación de los hechos” (Goodman, 2013, p. 127).

En el caso de Gombrich (2002), su lectura hace foco en la capacidad que tienen las representaciones de permitirnos entrar al mundo; de decir algo con sentido en torno a lo que nos rodea. Más aún, según Gombrich, sin las representaciones no veríamos nada, pues nos encontraríamos perdidos ante la complejidad que supone el mundo. Por esta razón, el ejercicio de representar puede ser emparentado con un acto esclarecedor, que nos sitúa frente a las cosas y los acontecimientos. Respecto a este punto, a la capacidad de establecer sentido presente en las representaciones, vale

la pena considerar lo señalado por Stuart Hall (2013) desde el ámbito de los estudios culturales. Para Hall el “trabajo” fundamental de las representaciones es producir y compartir sentido. Se trata de un proceso no necesariamente lineal, que vincula la realidad con nuestras ideas —también emociones, afectos— sobre ella y las formas o medios de expresión que ponen en circulación tales apreciaciones. Bajo la mirada de Hall, el arco de expresiones portadoras de sentido que podemos llamar representaciones es amplio: desde la publicidad hasta el arte, considerando un sinnúmero de manifestaciones que acompañan nuestra experiencia diaria: textos, imágenes, documentos, información de todo tipo, etc.

En función de lo hasta aquí planteado, ¿qué ocurre cuando desplazamos la pregunta por el rol de las representaciones al ámbito de la ciudad?, ¿qué podemos decir sobre las representaciones producidas sobre la ciudad o a partir de ella? Una primera cuestión que nos interesa plantear es que las representaciones producidas en torno a la ciudad nos permiten insistir en la estrecha relación que existe entre realidad y representación. Esto, al entender que la ciudad, lo urbano, no solo nos remite a un ámbito físico, material, sino también simbólico. Dicho de otra manera, nuestra lectura de la ciudad también está mediada por las ideas, emociones y afectos que se producen en torno a ella y que, como ha sido comentado, se tornan visibles en el espacio de la representación. Por esta razón, podemos decir que la producción de representaciones está vinculada con nuestras lecturas e interpretaciones sobre la ciudad; con las formas a través de las cuales dotamos de sentido a la vida urbana y las distintas escenas que la conforman. Lejos de ser solo duplicaciones objetivas —“redoublements objectifs” (Depaule y Topalov, 1996, p. 3)—, las representaciones están comprometidas con la experiencia, con la posibilidad de configurar la realidad y de transformarla.

Desde una perspectiva histórica y sin ánimo de ser exhaustivos, podemos señalar que la consolidación de la ciudad moderna, sobre todo a partir del siglo XIX, es un fenómeno que está directamente relacionado con sus posibilidades de ser representado (Harding, 2011; Stierli, 2018). La pintura, la literatura, la fotografía y, posteriormente, el cine, nos acercan a esa vida urbana que es consecuencia del proceso de industrialización. De esta manera, la experiencia que se inicia con la modernidad es una aventura fuertemente mediatizada, que difícilmente puede ser entendida del todo sin atender a sus distintas estrategias de representación. Hablamos de representaciones que en ningún caso podemos definir como neutrales, pues, tal como fue planteado a través de Hall, siempre son portadoras de una propuesta de sentido en torno a lo representado, que incluye o excluye, que

amplía o restringe nuestro campo de visibilidad. En el caso de la ciudad y sus espacios, las representaciones cumplen una función constitutiva, constituyente (Depaule y Topalov, 1996, p. 250), que contribuye a definir los márgenes de aquello que es representado.

Llegados a este punto, vale la pena atender al concepto de “imaginario”, un término usado abundantemente en distintos ámbitos del saber, pero no siempre con la exactitud que nos permita precisar sus implicaciones. Pero, más allá del debate sobre los alcances de tal noción, en el campo de la ciudad nos interesa pensar en los imaginarios urbanos como las ideas y emociones que asociamos a los hechos y lugares que habitamos o nos rodean. Se trata de ideas o emociones que tienen efectos prácticos, que determinan nuestra apreciación en torno a la ciudad y sus distintas zonas, influyendo también en lo que estamos o no dispuestos a hacer en el espacio urbano. De acuerdo con Campos y Álvarez (2015), en el ámbito de lo urbano los imaginarios actúan como una suerte de “trasfondo” que delimita un campo de comprensión posible en torno a la ciudad. Este trasfondo no es solo un espacio abstracto o conceptual, “...pues los imaginarios urbanos tienen como función primigenia orientar los desempeños concretos de los habitantes de la urbe” (Campos y Álvarez, 2015, p. 90).

Tal como es planteado por Nestor García Canclini (1999), es precisamente la acumulación de representaciones sobre la ciudad lo que permite que se vayan consolidando distintos imaginarios urbanos. Para García Canclini, continuamente habitamos una ciudad “concreta” y otra “imaginada”, sin necesariamente distinguir los límites que separan una de otra.

... las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que la inventan y ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas. (p. 107)

LA REPRESENTACIÓN DE LO OTRO: ESPACIO Y TIEMPO DE LA PERIFERIA

La discusión aquí sostenida en torno a la relación entre la ciudad, sus representaciones e imaginarios, se torna especialmente relevante al aproximarnos a la noción de periferia. Junto con su utilización para designar una

realidad física, territorial, la palabra periferia evoca múltiples significados inscritos en los ámbitos social, cultural, simbólico y subjetivo. Incluso a partir de su uso más habitual, es decir, la referencia a la periferia como una zona alejada del centro, es posible leer una valoración que excede lo estrictamente geográfico y suele incorporar connotaciones negativas. Estos significados y connotaciones adheridos al término periferia dificultan el uso aséptico que, en ocasiones, la arquitectura o la planificación urbana pretenden establecer. Frente a esto, planteamos que la pregunta por la periferia debe hacerse cargo de estos significados y matices, atendiendo a las imágenes y las emociones que su sola mención activa.

Detengámonos por un momento en la palabra “afuera”, comúnmente asociada con la condición espacial que define la periferia. Este término comporta la mencionada dimensión física y simbólica, pues la distancia que nombra no solo nos aleja del centro, sino también y sobre todo nos separa de lo “importante”. Ahondando en este punto, es oportuno considerar las observaciones realizadas por la filósofa Rosi Braidotti (2005 y 2009) sobre la idea de “localización”. Braidotti nos propone otra variable a considerar cuando nos referimos a una lejanía: su dimensión temporal. Así, el tiempo que podemos asociar a un determinado lugar —tiempo histórico o lineal, pero también inmanente, productivo, biográfico (Braidotti, 2005, p. 68)— puede convertirse en un factor de lejanía. Tal como fue comentado respecto de *Caluga o menta*, las escenas que retratan la periferia suelen situarse en “otro tiempo”. Un tiempo que puede ser actual, pero no por ello estar necesariamente en sintonía con lo que “está pasando”.

Siguiendo nuevamente a Braidotti (2005, pp. 25-26), podemos decir que esta dimensión temporal que asociamos o reconocemos en ciertos lugares, es capaz de alcanzar una repercusión colectiva. Es decir, en las lecturas e interpretaciones que hacemos sobre ciertas zonas de la ciudad, sobre la periferia, leemos un “tiempo” que define nuestra comprensión de los espacios observados, pues quienes habitan la periferia se inscriben en un espacio y tiempo específico que define un campo de acción posible. Se trata de un espacio y tiempo no necesariamente únicos y homogéneos y que también se dejan ver en las representaciones producidas sobre la periferia. De esta manera, el juego de distancias relativas que se van tejiendo sobre la periferia se nutre del aporte realizado por sus representaciones, por la forma en que se retrata y construye sentido sobre esta parte de la ciudad.

Justamente, las representaciones que aquí nos interesa discutir nos advierten que esa condición de estar “afuera” que suele definir a la periferia no es en ningún caso solo física o geométrica. Volviendo a las palabras de

García Canclini (1999), las expresiones que provienen del cine y la literatura son una puerta de entrada a la periferia y sus sentidos. Asumiendo incluso el riesgo de repetir tópicos o ideas preconcebidas, estas representaciones nos invitan a pensar en profundidad aquello que nombra o puede nombrar la palabra periferia. En función de la discusión planteada, nos preguntamos: ¿cómo, a través de las representaciones, se construye, refuerza o amplía la noción de “afuera” antes referida?, ¿qué recursos concretos se activan para mostrar, construir o reconstruir esta realidad periférica?, ¿qué connotaciones y sentidos se ponen en circulación?

LA CONSTRUCCIÓN DEL AFUERA: UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE TRES CASOS DE ESTUDIO

El intento de responder a estos interrogantes conduce al abordaje de tres casos de estudio que nos permitan reconocer algunos de los mecanismos sobre los que se sustenta la construcción de ese afuera que determina la percepción de la periferia. Recuperando el contexto al que nos referíamos en la introducción, los casos escogidos se sitúan en territorio chileno y fueron producidos en democracia, es decir, durante esos “treinta años” que, hoy, por diversos motivos, están fuertemente cuestionados. Hablamos de un periodo de tiempo marcado por condiciones específicas, pero que para el caso de la periferia de Santiago, renueva también su lectura habitual como un espacio que suele estar “más allá” de lo establecido o lo hegemónico, tal como se puede apreciar tempranamente en la configuración y modernización de la ciudad durante el siglo XIX (Castillo y Vila, 2022).

Consideramos que este último es un punto crucial. Los tres casos seleccionados tienen ya varios años desde su publicación o estreno, lo que podría hacer creer que se trata de piezas anacrónicas. No obstante, el marco de sentido instalado luego del denominado “estallido social”¹ vuelve plausible considerarles como obras que se sitúan en la génesis de ese tiempo histórico, lo que redobla su pertinencia y actualidad como corpus de estudio.

¹ La expresión “estallido social” ha sido usada para hacer referencia a las intensas movilizaciones sociales que tuvieron lugar en Chile a partir del mes de octubre del año 2019 (Gutiérrez Muñoz, 2020). Tales movilizaciones fueron motivadas, inicialmente, por el alza en el valor del transporte público, y desencadenaron una serie de demandas que cuestionaron el modelo de desarrollo del país en distintas dimensiones (Friz, 2021), dando paso, además, a un fallido intento de modificación de la Constitución del país.

En cuanto a la naturaleza de las representaciones escogidas hemos optado por trabajar con una película (*Caluga o menta (el Niki)*, 1990), una crónica urbana (“La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”, 1995) y una novela (*Fuerzas especiales*, 2013). La decisión de incorporar tres tipos de representación responde a la voluntad de ampliar el campo de observación que nos permita perfilar mejor las formas textuales y visuales bajo las cuales la periferia se materializa. Además, tal y como expondremos de forma pormenorizada a continuación, los tres casos de estudio están dotados de una especial relevancia analítica para nuestro trabajo, pues en ellos es posible reconocer muchos de los múltiples planos —arquitectónico, social, histórico, subjetivo, afectivo y simbólico— que, desde su condición de representaciones culturales, van configurando el imaginario común en torno al espacio de las periferias. Manteniendo en el centro de nuestro interés la dimensión espaciotemporal, el recorrido a través de estos tres casos busca recomponer los escenarios y los sentidos que sitúan a la periferia en un permanente afuera.

Si bien cada uno de estos casos ha sido previamente estudiado en otros trabajos considerando su inscripción disciplinar específica —el cine en el caso de Justiniano (González et al., 2018) y la literatura en el caso de Lemebel y Eltit (Paniagua García, 2022; Scarabelli, 2018)—, nuestro análisis se despliega desde el interés por comprender la producción simbólica de la ciudad y el espacio urbano; desde la atención a estas obras como forma concreta de representar la periferia. En este punto nos inspiramos en la propuesta metodológica de Roger Chartier (1996), quien plantea que es necesario articular la construcción discursiva del mundo social con la construcción social de los discursos, sin considerar las representaciones como meras traducciones, sino que como instrumentos a través de los cuales se le pueda dar significado a la ciudad y a la experiencia urbana. Consideramos que los tres casos convergen en su capacidad de poner en tensión la geografía de la ciudad que se da por sentada (Piatti y Hurni, 2011) y eso les otorga valor como corpus de estudio.

Caluga o menta (el Niki): la des-localización de la periferia

La primera parada en nuestro deambular periférico la haremos en la película *Caluga o Menta (el Niki)* de Gonzalo Justiniano. Su estreno en 1990 la posiciona cronológicamente como la primera entre las que nos hemos propuesto analizar. Pero más allá de la cronología, consideramos que *Caluga o Menta* constituye un buen punto de partida, porque, a partir de ella,

va a quedar fijada una suerte de estética que vertebra el imaginario de la periferia santiaguina (Vizcaíno y Garrido, 2015). O, al menos, de una manifestación concreta de ella.

Volvamos, por un momento, a la descripción de las escenas que abría este artículo. Volvamos a los jóvenes ociosos, a la arquitectura de descampados y bloques o a esa silla plegable y a esos neumáticos gastados que resaltan el vacío creado por la ausencia total de mobiliario o infraestructura urbanística. La elección de estas escenas no es casual. Los elementos que la componen —los jóvenes, el entorno, la arquitectura y ciertos objetos sacados del ámbito de su uso común— consiguen recoger algunos de los ejes temáticos que han servido para recrear la periferia como localización de la marginalidad y la exclusión social. Estos ejes son: la sensación de falta de perspectivas y oportunidades de futuro, la convivencia con un entorno y una arquitectura hostil y el abandono institucional crónico.

Si nos fijamos primero en el entorno, el barrio en el que residen los protagonistas queda reducido a un conjunto de bloques de hormigón que parece alzarse en medio de la nada. Ya desde el mismo inicio de la película, Justiniano nos sumerge en un paisaje eriazado de terrenos baldíos en el que las enormes estructuras de las torres de alta tensión, los postes y cables eléctricos, la autopista o las copas de agua, parecen constituir el único punto de conexión con la ciudad. A partir de aquí, la entrada en escena de los bloques va a producirse siempre en relación con este entorno terroso, despoblado y apartado. Respecto a esto último, más allá del recurso visual del paisaje, la película se apoya en otras herramientas para recrear una sensación de lejanía, incluso de extrañeza. Así, por ejemplo, los protagonistas deben recurrir siempre al vehículo privado en sus desplazamientos hacia el centro. No es posible llegar caminando, ni tampoco utilizar el metro, el autobús o cualquier otra forma de transporte público, que ofrezca un vínculo, de ida y vuelta, con la ciudad y sus habitantes.

Consideramos importante detenernos en esta sensación de lejanía pues a partir de ella podemos reconocer el primero de los niveles sobre los que se sustenta la construcción del afuera: el relativo a la dimensión espacial, y más específicamente, a la posición relativa que se le asigna a la periferia, en términos físicos y simbólicos (Ruiz, 2015). El entorno de *Caluga o menta* constituye un excelente ejemplo para observar cómo la distancia que separa a la periferia del centro no se expresa solo como lejanía, sino también bajo la forma de una desconexión. Desconexión que, desde su significado como interrupción de relaciones o comunicaciones, desborda aquella definición inicial de la periferia que la entendía a partir de su condición de contorno,

límite o de parte alejada. La representación de la periferia como un espacio desconectado entronca con el *afuera*, con ese estar fuera del sitio del que se está, en nuestro caso, de la ciudad. Un estar afuera que, de nuevo, no solo opera desde el plano físico, sino que además cuestiona y dificulta la posibilidad de pertenencia respecto de esa misma ciudad de la que la periferia ha sido excluida.

Todavía en relación con esta idea de desconexión, debemos detenernos en otro de los recursos utilizados por Gonzalo Justiniano y que posibilita el empezar a hacer dialogar la dimensión espacial con la temporal. La primera voz que escuchamos en la película corresponde a la de un niño que, a modo de narrador, va relatando su llegada al barrio. Ahora bien, se trata de un relato que reproduce el lenguaje de una misión espacial:

... Cholica 1. Aquí Cholica 2. ¡Conteste Cholica 1! Recuerdo que ese día que caí en el planeta estaba a solo dos megamicas del objetivo. Solo, desamparado y sin destino, decidí seguir adelante con mi misión. En mi primer contacto con los nativos, aprendí que el tiempo en este planeta se dividía en días. Lo que nunca logré entender pues todos los días eran iguales. Ellos estaban siempre ahí, botados, como abandonados. (Justiniano, 1990)

Son precisamente estas alusiones a unos días siempre iguales entre sí las que nos permiten caracterizar un tiempo propio en las representaciones de la periferia. Si recuperamos los aportes de Rosi Braidotti y tratamos de pensar la periferia en términos de localización, es posible advertir cómo las escenas de languidez y tedio construidas —y repetidas— por Justiniano nos confrontan con dos flujos temporales diferenciados. Uno refiere al tiempo vital de los protagonistas, a esos días monótonos que se repiten uno tras otro y que siguiendo a Braidotti (2005, p. 86) puede ser leído en términos de un tiempo inmanente, genealógico y circular, inscrito sobre la propia biografía. Junto con este flujo temporal, y en relación con el tiempo lineal, las mismas escenas de tedio remiten al presente histórico de la película: ese año 1990, en el que el retorno de la democracia apuntaba hacia ideas de futuro, progreso y desarrollo. En diálogo con lo señalado para el entorno, la relación con este presente histórico opera también a partir de la idea de desconexión. La languidez, el tedio, el aburrimiento que atraviesan el día a día de los protagonistas de la película aluden a un tiempo improductivo, ocioso y desconectado, por tanto, de la cosmovisión del neoliberalismo orientada por las máximas de la productividad y del consumo. Los personajes de *Caluga o Menta* están también afuera de este tiempo histórico. Un

afuera que, de forma muy clara, se lee en términos de atraso. Para ilustrar esta lectura, Justiniano nos ofrece otra escena: un político, acompañado de sus asesores, anuncia a los protagonistas que se va a poner pasto en el barrio (Justiniano, 1990). La acogida irónica de este anuncio, la equiparación entre la llegada del pasto y la de la democracia, evidencia ese abandono institucional, también característico de la representación de la periferia excluida, en el que las mejoras llegan siempre más tarde.

Además de esta relación entre flujos temporales, no conviene pasar por alto el hecho de que la convergencia entre la ociosidad y el estar fuera de los ciclos productivos abre también el espacio a otro tipo de connotaciones que se sitúan más allá de la vagancia, de la pereza o de la desidia, para activar ideas de peligro. La película de *Caluga o Menta* está recorrida por presencias en las que la periferia aparece ligada a la marginalidad y a la delincuencia.

Nos interesa mucho insistir en la emergencia de estas connotaciones ligadas a la marginalidad y a la delincuencia porque, a través de su inscripción en la dimensión espaciotemporal, consigue instaurar un nuevo afuera: en este caso, un afuera de la ley. En esta dirección, y tal como señalamos en la discusión teórica, son estos estar afuera de la ciudad, pero, sobre todo, del tiempo productivo e histórico, los que sostienen y perfilan la percepción de la periferia como un espacio de peligro. La desconexión de la ciudad y del tiempo han perdido su significado neutro (Goodman, 2013). Ya no estamos solo ante un espacio o un sector de la ciudad alejado o *atrasado*. En un movimiento profundamente afectivo, la periferia se transforma, a partir de esta des-localización espaciotemporal, en un territorio de peligro, en el que el miedo, el odio, el rechazo o el desprecio circulan libremente, orientando y predeterminando la percepción de estos espacios, según sentidos que incluyen lo moral y lo social (Bailly, 1977).

*“La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”:
el habitar sin futuro*

El avance a través del recorrido periférico nos conduce ahora hacia el texto “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” del escritor Pedro Lemebel. El texto forma parte del libro, casi homónimo, *La esquina es mi corazón*, publicado por primera vez en 1995. Nos interesa detenernos en esta crónica pues, a partir de ella y en estrecho diálogo con la película de Gonzalo Justiniano, podemos continuar perfilando algunos rasgos espaciotemporales de la representación de la periferia durante los primeros años de la transición chilena.

Atendiendo a la dimensión espacial, las palabras de Lemebel nos permiten retomar el ejercicio de reconstrucción de un paisaje típicamente periférico. Y no ya solo a partir de la evocación de un entorno depauperado y hostil, sino que también a partir de una aproximación mucho más íntima a la que seguramente sea la tipología por excelencia de este paisaje periférico: el bloque. Incorporado en el título y en la dedicatoria que abre el texto (Lemebel, 1995/2001, p. 29), el bloque es, en efecto, uno de los protagonistas de esta crónica de Lemebel. Mientras que en *Caluga o menta* la figura del bloque comparece casi exclusivamente como elemento de una escenografía exterior, la evocación de esta tipología por parte de Lemebel nos traslada hacia su interior, hacia la vida doméstica. Una vida doméstica que aparece atravesada por los condicionantes materiales y simbólicos que acompañan y determinan la representación de la periferia.

En relación con el sentido material, en la arquitectura de bloque en la que Lemebel (1995/2001) nos introduce es posible distinguir las huellas de la precariedad urbanística y constructiva que caracteriza a muchos conjuntos de vivienda social. Alusiones del tipo: “urbanismo de cajoneras”, “la estantería cementaria del hábitat de la pobreza” (p. 35) o “hacinados en el lumperío crepuscular del modernismo” (p. 36), demarcan un territorio familiar y común en muchas latitudes del mundo: el de esos barrios de aluvión, de frontera, que, situados generalmente en los márgenes de la ciudad, componen un paisaje de hormigón, cemento, y ladrillo, que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha constituido como una de las imágenes más reconocibles de las periferias y de la miseria urbana.

Dentro de este paisaje, la arquitectura del bloque conforma, a partir de sus elementos básicos, un territorio, también él, característico. Nos referimos aquí a elementos como escaleras, ascensores, pasarelas, rellanos, porterías, es decir, esos elementos propios de la vivienda colectiva en los que se suceden los encuentros y las interacciones sociales. Es de hecho esta condición como lugares de encuentro —y desencuentro— de los vecinos lo que nos lleva a referir a estos elementos en los términos de un territorio que, como tal, puede ser disputado, ocupado y reocupado por diferentes subjetividades y prácticas:

... Total, decían, la yerba alivia la pena y el peso del barro en los zapatos. Más bien en las zapatillas Adidas que le pelamos a un loquillo pulento que vino a mover. Era broca y se quedó tieso cuando le pusimos la punta y le dijimos “coopera con las zapatillas loco”, y después con los bluyines y la camisa.... Y aunque era paltón nos dio lástima y le contamos hasta diez, igual como nos contaban los pacos, igual se la hicimos al loco, por-

que aquí la ley somos nosotros, es nuestro territorio, aunque las viejas reclaman y mojan la escala para que no nos sentemos. Entonces nos vamos a los bloques de atrás y se queda la esquina sola porque andan los civiles y empiezan las carreras y los lumazos, hasta se meten en los departamentos y nos arrastran hasta la cuneta y después al calabozo. (Lemebel, 1995/2001, p. 34)

En esta cita, es posible distinguir diversas presencias —los jóvenes, las vecinas que mojan escala, la policía o el foráneo que se atreve a adentrarse en un espacio al cual no pertenece— que, a modo de grupos de poder, se disputan los usos y las prácticas que conforman el territorio del bloque. Consideramos que esta disputa por y en el bloque participa de la resignificación simbólica del espacio de la periferia. Así, la afirmación “la ley somos nosotros”, acompañada del relato del asalto y de la violencia policial, incide en la representación de la periferia como un lugar fuera de la ley regido por códigos propios.

Manteniéndonos en el plano arquitectónico, la descripción interior de los departamentos se vuelve expresión de la baja calidad constructiva que, como hemos visto, caracteriza las periferias y, muy especialmente a aquellas conformadas por conjuntos de viviendas sociales. Las referencias a las “grietas”, a los “surcos mal parcheados” y a “las manchas de humedad” (Lemebel, 1995/2001, p. 30) nos sitúan frente a una arquitectura endeble. Junto con esto, la importancia concedida al ruido en los bloques refuerza la sensación de un marco arquitectónico poco sólido:

De esta utilería divisoria que inventó la arquitectura popular como soporte precario de intimidad, donde los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo se permean de lo privado a lo público. Como una sola resonancia, como una campana que tañe neurótica los gritos de madre, los pujos del abuelo, el llanto de los críos ensopados en mierda. Una bolsa cúbica que pulsa su hacinamiento ruidoso donde nadie puede estar solo, porque el habitante en tal desquicio, opta por hundirse en el caldo promiscuo del colectivo, anulándose para no sucumbir, estrechando sus deseos en las piezas minúsculas. Apenas un par de metros en que todo desplazamiento provoca fricciones, roces de convivencia. Donde cualquier movimiento brusco lija una chispa que estalla en trapos al sol, en plata que falta para izar la bandera del puchero. (Lemebel, 1995/2001, pp. 31-32)

La falta de intimidad y la desquiciante exposición al ruido convergen en el señalamiento de un nuevo peligro, situado en el espacio doméstico y sus intersticios. Se trata del riesgo de que las tensiones motivadas por las

“fricciones” (Tsing, 2004, p. 1), los “roces de convivencia” y las disputas por el territorio cristalicen en un conflicto o en un estallido de violencia. Así, la estabilidad en la periferia aparece amenazada no solo por diferentes prácticas delictivas —droga, hurtos, robo, asaltos, etc.—, sino también por las propias formas del habitar que la arquitectura de bloque, de “cajoneras” y “estanterías cementarias” (Lemebel, 1995/2001, p. 35), induce.

Desplazándonos ahora hacia el segundo de los ejes que articulan este trabajo, la dimensión temporal tiene un carácter protagonista en la crónica de Pedro Lemebel. Si nos fijamos en el tiempo inmanente, la percepción de los habitantes del bloque se asemeja mucho a la que veíamos en *Caluga o menta*. Así, por ejemplo, en relación con el transcurso de las jornadas, Lemebel (1995/2001) nos habla de un tiempo que se “descuelga en manchas de humedad” y de unos días que “se arrastran por escaleras y pasillos que trapean las mujeres de manos tajeadas por el cloro, comentando la última historia de los locos” (p. 30).

La referencia a los locos nos permite atender a la figura de los jóvenes del bloque, quienes comparten con los personajes de *Caluga o menta* su inscripción en el afuera del tiempo productivo:

Y el new-kid vago todavía durmiendo, hamacado en embriaguez por los muslos de Madonna, descolgándose apenas a los gritos que le taladran la cabeza, que le echan abajo la puerta con un “levántate mierda, que son las doce”. Como si esa hora del día fuese un referente laboral de trabajo instantáneo, una medida burguesa de producción para esforzados que para entonces ya tienen medio día ganado, después de hacer footing, pasear al perro y teclear en la computadora la economía mezquina de sus vidas. Para después jactarse del lumbago, como condecoración al oficio de los riñones. (Lemebel, 1995/2001. p. 32)

Tal y como se desprende de la cita anterior, la referencia a ese estar afuera del tiempo productivo es muy explícita en la escritura de Lemebel. Junto con esto las alusiones a la ausencia de perspectivas laborales o, incluso, de futuro (Lemebel, 1995/2001, pp. 31-32; p. 36) sirven de cuestionamiento explícito, al relato de progreso traído por la democracia:

Pareciera entonces que cada nacimiento en uno de estos bloques, cada pañal ondulado que presupone una nueva vida, estuviera manchado por un trágico devenir. Parecieran inútiles los detergentes y su alba propaganda feliz, inútil el refregado, inútiles los sueños profesionales o universitarios para estos péndex de última fila. Olvidados por los profesores en las corporaciones municipales, que demarcan una educación

clasista, de acuerdo a la comuna y al estatus de sus habitantes. Herencia neoliberal o futuro despegue capitalista en la economía de esta “demosgracia”. Un futuro inalcanzable para estos chicos, un chiste cruel de la candidatura, la traición de la patria libre. (Lemebel, 1995/2001, p. 35)

La representación que Lemebel (1995/2001) hace de los jóvenes nos permite reconsiderar y matizar su posición relativa en los márgenes del sistema neoliberal. A lo largo de todo el texto hay referencias a distintos elementos que remiten a la sociedad de consumo, a la que, por supuesto, también se va a llegar tarde. Entre ellos, el personal stereo (pp. 30-31), la música de Madonna y de los New Kids on the Block (p. 32) o las zapatillas Adidas (p. 34), son los más elocuentes.

La inclusión de estos elementos matiza la condición de estar afuera a la vez que refuerza la naturaleza de la periferia como un espacio de exclusión. Esto porque el deseo hacia estos elementos —el hecho, por ejemplo, de que el principal botín del robo sean unas zapatillas marca Adidas— es expresión de un deseo de pertenencia, aunque solo sea a través del acto de consumo, de ese sistema y de esa ciudad de la que uno ha quedado afuera. Ampliando un poco más los significados negativos vehiculizados por la representación de las periferias, los bloques de “La esquina es mi corazón” nos sitúan en un escenario de frustración, de insatisfacción y de tensiones, donde, aparentemente, el estallido de una violencia intrabarrial o contra la policía, parece solo una cuestión de tiempo.

Fuerzas especiales: escenas de un presente asfixiante

El avance hacia la última de las representaciones parece acentuar la eminencia de aquel estallido comentado al finalizar el punto anterior. La novela *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit (2013) nos traslada a un escenario en el que la condición apocalíptica de los bloques con la que Lemebel (1995/2001, p. 36) cerraba su crónica, se ha vuelto algo tangible. Y con ella, todos los problemas de los bloques y de sus habitantes —la marginalidad, la miseria, el hambre, la violencia policial— se han exacerbado hasta envolver la periferia en una atmósfera asfixiante.

En el plano arquitectónico, la escenografía que Eltit propone no dista mucho de los dos casos anteriores. Son varias las presencias comunes que nos ayudan a acabar de recomponer el paisaje periférico. Los personajes de *Fuerzas especiales* (Eltit, 2013) habitan un lugar en el que los “postes de la luz” (p. 57), las “copas de agua” (p. 43) o las “esquinas dibujadas por la geometría de los bloques” (p. 43), emergen como los principales hitos del

entorno habitado. Junto a ellas, la espacialidad de los bloques se articula en torno a presencias familiares: escaleras, barandas, pisos, ventanas o puertas, son las piezas encargadas de delimitar el territorio del bloque. Un territorio en el que, avanzando un poco más hacia su interioridad, los departamentos adquieren un rol protagonista. Y un territorio en el que las disputas por su dominio se han transformado en una verdadera lucha abierta entre los habitantes y la policía.

Adentrándonos en la figura de los departamentos, Diamela Eltit ofrece una descripción precisa respecto de los espacios donde se sucede la vida cotidiana de los protagonistas de la novela:

Los bloques son todos iguales. Cuatro pisos. Escalera de cemento. La misma medida para cada departamento. Treinta metros. Una medida invariable. Solo la diversidad anárquica de las rejas marcan la diferencia. O nos humaniza, como señaló uno de los vecinos. Las rejas nos humanizan, dijo. (Eltit, 2013, pp. 112-113)

Los bloques de *Fuerzas especiales* parecen recorridos por los mismos problemas que amenazaban la arquitectura de “La esquina es mi corazón”. De este modo, las paredes húmedas (Eltit, 2013, pp. 47-49), las grietas (p. 53) o los ruidos (p. 41; p. 119; p. 130) se transforman en las presencias que acompañan e, incluso, singularizan los bloques, hasta volverlos distinguibles unos de otros.

La caracterización de estos bloques incluye otro elemento en el que no habíamos reparado: las rejas. Tal y como leíamos en la cita anterior, también estas rejas actúan como signo de diferenciación. El hecho de que sea un elemento carcelario (Eltit, 2013, p. 161) el que caracterice la arquitectura, dialoga con el miedo, la tensión y la violencia que atraviesan esta novela. En relación con esto, resulta llamativo el hecho de que los departamentos habitados por los protagonistas han dejado de ser un espacio seguro, un refugio. Son muchas las ocasiones en las que las puertas de los departamentos vienen representadas como entrada de peligros (Eltit, 2013, p. 15; p. 23; p. 54; p. 89). Entre estos peligros, la violencia policial constituye el más acuciante. Si, en la crónica de Pedro Lemebel, la incursión policial en los departamentos parecía todavía algo excepcional, los allanamientos de los bloques de *Fuerzas especiales* se han transformado en rutina. Es más, recuperando el eje de la temporalidad, la represión policial es una de las marcas de tiempo más definitivas. Una marca de tiempo que vemos desplegarse a través de distintos planos.

En el plano literario, el relato aparece regido por la introducción de una secuencia —una enumeración de armas—, que marca el ritmo interno de la novela. Así, un listado del tipo: “Había dos mil Webley-Green .455. Había mil trescientas Barreta Target 90” (Eltit, 2013, p. 11); “Había ciento veinte Tokarev 7,62 mm” (p. 44) o “Había treinta mil cazas de quinta generación FEFA” (p. 115), va salpicando la totalidad de la trama, trasladando al interior del propio texto la sensación de violencia e incidiendo en la densidad asfixiante de la atmósfera.

En cuanto al ámbito temporal, tanto el tiempo inmanente como el histórico se hallan a su vez determinados por esta atmósfera asfixiante. Iniciando por el tiempo inmanente, los personajes de *Fuerzas especiales*, la narradora, sus familiares, amigos y vecinos, viven atrapados en esa suerte de día repetitivo e infinito: “... Un día que se sostiene siempre en el anterior, en las rutinas vacías y necesarias en las que sobrevive” (Eltit, 2013, p. 128). La introducción del verbo sobrevivir es aquí importante. Intensificando la negación de cualquier opción de futuro, los personajes de *Fuerzas especiales* parecen anclados a un presente sostenido en el que la posibilidad de sobrevivir un día más se ha transformado en el único horizonte de sentido. Nos encontramos ante una supervivencia precaria, que se refleja también en el ámbito de lo productivo. Los trabajos informales y las prácticas ilegales componen el sustrato sobre el que se apoya el inestable sustento de los personajes. La venta ambulante, la prostitución, el tráfico de drogas y los sobornos o las coimas se presentan como las principales fuentes de ingresos y de intercambio económico (Eltit, 2013). Unas fuentes que, a partir de su carácter informal y desregulado, inciden en la representación de la periferia como un espacio desconectado y, en cierto punto, autónomo.

En relación con el tiempo histórico, también la idea de desconexión se halla presente, incluso de un modo literal y explícito. De hecho, en un gesto que no hace sino enfatizar el retraso que hemos visto atribuido a la condición periférica, el “ciber” y los “celulares” han perdido su vínculo con una actualidad tecnológica para quedar convertidos en expresión de la obsolescencia. A lo largo de toda la novela asistimos a la preocupación de la protagonista acerca de que los computadores del ciber dejen de funcionar (Eltit, 2013, pp. 128 y 142). Preocupación que, hacia el final, queda confirmada por un apagón que impide el funcionamiento de los celulares (p. 124). El hecho de que este apagón haya sido programado y provocado por las *fuerzas especiales* radicadas en las inmediaciones del barrio, nos permite poner en relación los tiempos de la novela con el elemento de la represión policial. En base al conocimiento profundo del territorio que la narradora

y sus amigos —el Lucho y el Omar— han adquirido a base de observación e interiorización de sus dinámicas (Eltit, 2013, pp. 66-67), sabemos que el apagón, la desconexión tecnológica definitiva del espacio periférico en el que se sucede la trama, antecede a la última operación sobre los bloques, a aquella que acabará con todos sus habitantes (Eltit, 2013, pp. 141-163). La referencia a esta última operación es otra de esas alusiones que refuerzan la sensación de asfixia y, al mismo tiempo, de negación de futuro que solo puede ser concebido como muerte (Eltit, 2013, p. 94). En este sentido, la vida de los personajes, sus rutinas y actos cotidianos, es inseparable de un temor continuo a ser detenidos y apartados del barrio. Temor que aparece legitimado por el goteo incesante de desapariciones de familiares, vecinos y amigos (Eltit, 2013, p. 82; p. 146; p. 148).

Creemos que el temor a la desaparición que modela este escenario periférico nos permite introducir la última consideración en torno a los significados atribuidos a la periferia: aquel que la sitúa como un residuo urbano; aquel que, siguiendo a Judith Butler (2006) o a Zygmunt Bauman (2005), permite pensar la periferia como un desecho de la modernidad, como un espacio prescindible o como una zona de sacrificio. Probablemente, la consideración de zona de sacrificio es más precisa pues, por su propia naturaleza de contenedor de todas aquellas presencias indeseables, la periferia se descubre como una pieza esencial en la composición de la ciudad contemporánea. Una pieza que, retomando la idea de la fricción, se presenta como un espacio inacabado y no resuelto, sobre el que, por lo tanto, será necesario intervenir.

CONCLUSIONES

Tras finalizar el recorrido a través de tres representaciones de la periferia, es el momento de hacer algunas consideraciones finales. El abordaje de los tres casos de estudio nos ha permitido ir reconociendo algunos de los elementos característicos que sirven para situar el espacio de las periferias en un afuera físico, temporal y simbólico. Tal y como hemos ido detallando a partir de cada una de las representaciones, consideramos que la arquitectura hostil, la ausencia de futuro y el abandono crónico constituyen los ejes temáticos sobre los que se sustenta esta construcción tridimensional del afuera. En cuanto al ejercicio representacional, la alusión a paisajes y arquitecturas precarias —enclaves alejados y desprovistos de infraestructuras y servicios, terrenos baldíos y eriazos, bloques de cemento y hormigón— y a

dinámicas urbanas asociadas con el peligro —la delincuencia, la droga, la violencia o la represión policial— sostienen los ejes temáticos, reafirmando la periferia como un lugar caracterizado por la marginalidad y la exclusión.

Es importante detenerse en esta idea de reafirmación. Las similitudes halladas en las distintas representaciones, la recurrencia de unas presencias que de tan repetidas se vuelven familiares, si no tópicas, apuntan hacia el que probablemente sea uno de los mayores problemas enfrentados en el ejercicio de representar la periferia: el de la reproducción de un imaginario que, sostenido principalmente por cualidades negativas —la marginalidad, el peligro, el abandono, la desconexión, el atraso-, redundando en la presentación de la periferia como un espacio *otro* e inacabado, difícilmente integrable en los límites de aquello que entendemos por ciudad. Nos referimos a un imaginario en el que la arquitectura y distintas tipologías cumplen un rol fundamental, pues alimentan la extensión de aquello que podemos llamar “paisajes periféricos”. Los bloques de vivienda, los descampados o las rejas que aparecen en las representaciones estudiadas, tejen una espacialidad particular, que tiene un alcance material y concreto, pero al mismo tiempo activan una dimensión afectiva (Aubán y Campos, 2023) que debe ser considerada como un factor relevante que influye en las percepciones instaladas respecto a la periferia.

En este sentido, creemos que la inclusión de la dimensión del tiempo constituye una primera vía para empezar a deshacer la contundencia de este imaginario único que acompaña la representación de las periferias. O, al menos, ofrece una vía para matizar y precisar los valores comúnmente adheridos al vocablo periferia. Si volvemos sobre los casos analizados vemos cómo la introducción del elemento del tiempo en el análisis de estos espacios permite ampliar el alcance de la exclusión operada por el estar afuera. Una exclusión que, como se ha insistido, desborda lo geográfico para englobar dimensiones históricas, económicas, políticas o institucionales. Junto con esto, la introducción de la dimensión temporal permite también reconsiderar la naturaleza de esta exclusión. La proximidad de los protagonistas de *Caluga o menta* con la delincuencia juvenil, el deseo consumista que recorre “La esquina es mi corazón” o la cualidad de descartable que acompaña a los bloques y a los habitantes de *Fuerzas especiales*, nos habla de una cara b, de un espacio en sombra y sin embargo esencialmente ligado a la propia modernidad. En esta dirección, el reconocimiento de la periferia como contenedor de todas aquellas dinámicas y presencias que, aunque constitutivas de la propia modernidad, del propio sistema neoliberal actual, invita a replantear el rol tradicionalmente asignado a este espacio.

Es en este reconocimiento, en la atención a los múltiples “afueras” que convergen en la palabra periferia, donde subyace también el rendimiento crítico de esta observación, asociado a la oportunidad de distinguir otros tiempos y sentidos que, aunque muchas veces inadvertidos, también habitan la ciudad.

REFERENCIAS

- Aubán, M. y Campos, L. (2023). Estigma tipológico y torres de alta densidad edificatoria: una categoría analítica para abordar la precariedad residencial. *Bitácora Urbano Territorial*, 33(3), 73-84. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v33n3.109531>
- Bailly, A. (1977). *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'études, leur utilisation dans la recherche urbanistique*. Centre de recherche d'urbanisme.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Braidotti, R. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Gedisa Editorial.
- Butler, J. (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Paidós Ediciones.
- Campos, L. y Álvarez, R. (2015). La mecánica de producción de los imaginarios urbanos: dos ejemplos de investigación para el caso de Santiago de Chile. *Revista de Urbanismo*, 33, 87-103. <https://doi.org/10.5354/0717-5051.2015.35879>
- Castillo, S. y Vila, W. (2022). *Periferia. Poblaciones y desarrollo urbano en Santiago de Chile, 1920-1940*. Uah Ediciones.
- Chartier, R. (1996). Poder y límites de la representación. En Roger Chartier, *Escribir las prácticas*. Foucault, de Certau, Marin (pp. 73-100). Editorial Manantial.
- Depaule J.-C. y Topalov, C. (1996). La ville à travers ses mots. *Enquête. Sociologie, histoire, anthropologie*, 4, 1-16. <https://doi.org/10.4000/enquete.963>
- Eltit, D. (2013). *Fuerzas especiales*. Seix Barral Biblioteca Breve.
- Friz, C. (2021). Estallido social, política y democracia. *Universum*, 36(2), 479-495. <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200479>
- García Canclini, N. (1999). *Imaginarios urbanos*. Eudeba.
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.
- González, S., Munjin, V., Pinto, I., y Callejón, M. (2018). Cine chileno en tres tiempos: 1990-2017: Figurar la comunidad. *Cinémas d'Amérique Latine*, 26, 102-117. <http://www.jstor.org/stable/44869622>
- Goodman, N. (2013). *Maneras de hacer mundos*. Antonio Machado.

- Gutiérrez Muñoz, O. (2020). Razones del levantamiento social en Chile. Neopropolítica como paradigma de Estado. *Universum*, 35(1), 104-125. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100104>
- Hall, S. (2013). The work of representation. En S. Hall, J. Evans y N. Sean (eds.). *Representations* (pp. 1-47). The Open University, SAGE.
- Harding, D. (2011). *Writing the City Urban Visions and Literary Modernism*. Routledge.
- Justiniano, G. (Director). (1990). *Caluga o menta (el Niki)* [Película]. Arca Ltda.
- Lemebel, P. (2001). La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (pp. 29-36). Seix Barral Biblioteca Breve. (Obra original publicada en 1995).
- Paniagua García, J. A. (2022). Ética bruta: las crónicas de Pedro Lemebel. *Anales de Literatura Chilena*, (37), 15-30. <https://doi.org/10.7764/ANALESLIT-CHI.37.01>
- Piatti, B. y Hurni, L. (eds.) (2011). Editorial. Cartographies of Fictional Worlds. *The Cartographic Journal*, 48(4), 218-223. <https://doi.org/10.1179/174327711X13190991350051>
- Poblete Alday, P. (2019). Crónica narrativa latinoamericana actual: los límites de lo real. *Literatura y lingüística*, 40, 95-112. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.40.2062>
- Ruiz, J. (2015). Márgenes y periferia simbólica en el pericentro de Santiago de Chile: los nuevos olvidados de la ciudad. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. <https://cdsa.academica.org/000-061/43>
- Scarabelli, L. (2018). Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la épica de la vulnerabilidad. *Anales de Literatura Chilena*, 29, 163-178. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/32929>
- Stierli, M. (2018). *Montage and the metropolis: architecture, modernity, and the representation of space*. Yale University Press.
- Tsing, A. (2004). *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press.
- Vizcaíno, M. y Garrido, C. (2015). Santiago, a Common Location: The city in post-dictatorship Chilean cinema. *ARQ*, 91, 94-101. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962015000300014>